L'art urbain

Du graffiti au street art

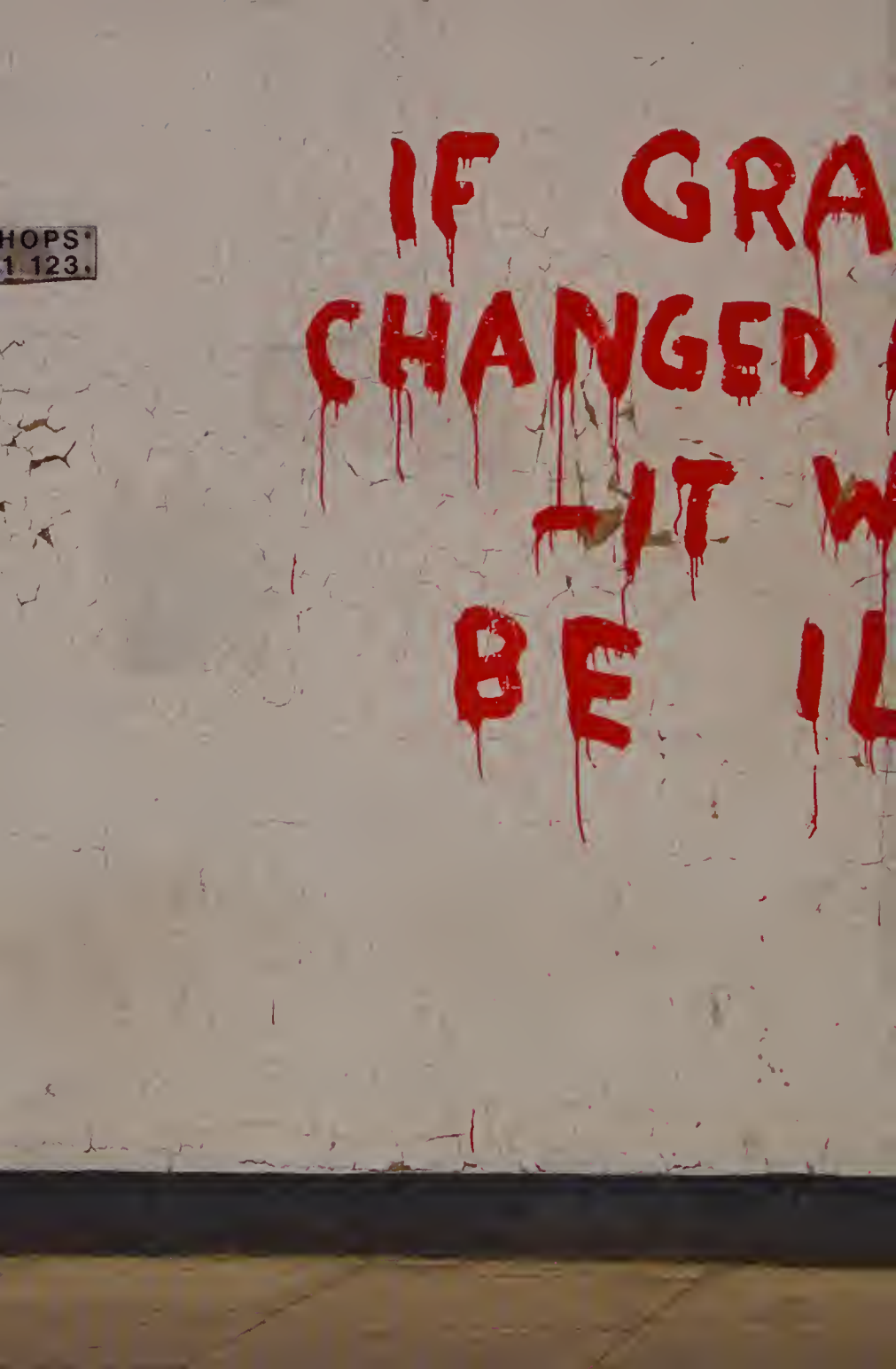
STÉPHANIE LEMOINE

DÉCOUVERTES GALLIMARD

Le graffiti n'est pas le parent pauvre de l'art.
Certes, il faut se faufiler dans la nuit
et mentir à sa mère, mais à part ça,
c'est l'expression artistique la plus honnête qui soit.
Il n'est pas élitiste, ni branché,
il se donne à voir sur les plus beaux murs
qu'une ville ait à offrir, et le prix d'entrée
ne rebute personne.

Banksy

TAXI
DO NOT TAILGATE
www.newyorktaxihire.co.uk
VNP 806L


HOPS
1 123.
IF GRA
CHANGED
IT W
BE IL

F IT I
NYTHING
ULD
EGAL

NTENAY-SOUS-BOIS
RUE
des EMERIS

SOMMAIRE

Ouverture
À Paris, Londres et Los Angeles, murs de Roa, JR, Banksy, Jérôme Mesnager, Mosko et Conor Harrington...

14
Chapitre 1
AUX ORIGINES DE L'ART URBAIN
Héritier des avant-gardes, l'art urbain naît à la confluence de la propagande (publicitaire et politique) et des arts populaires.

26
Chapitre 2
UN NOUVEL ESPACE D'EXPRESSION : LA RUE
Dans les années 1960, tout invite les artistes à aller «prendre l'air» : la crise de la peinture, le contexte politique et les mutations qui s'opèrent dans la ville...

44
Chapitre 3
UN ART (IM)POPULAIRE : LE GRAFFITI
Dans un espace urbain en crise, le *writing* s'affirme comme un art populaire et une subculture de masse qui touchent toute la jeunesse occidentale.

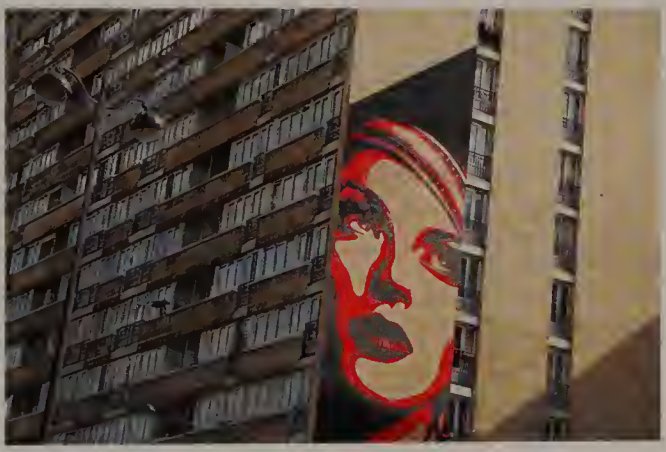
62
Chapitre 4
LA RUÉE VERS LA RUE
Parallèlement au graffiti, les années 1980 voient exploser les interventions dans l'espace urbain : pochoirs, affiches, détournements offrent un écho et un droit de réponse à l'omniprésence publicitaire.

78
Chapitre 5
POST-GRAFFITI ET STREET ART
À mesure que le graffiti se massifie et se criminalise, certains artistes en délaissent les codes esthétiques pour diversifier leurs modes d'expression et transformer la ville en vaste terrain d'aventure et de jeu.

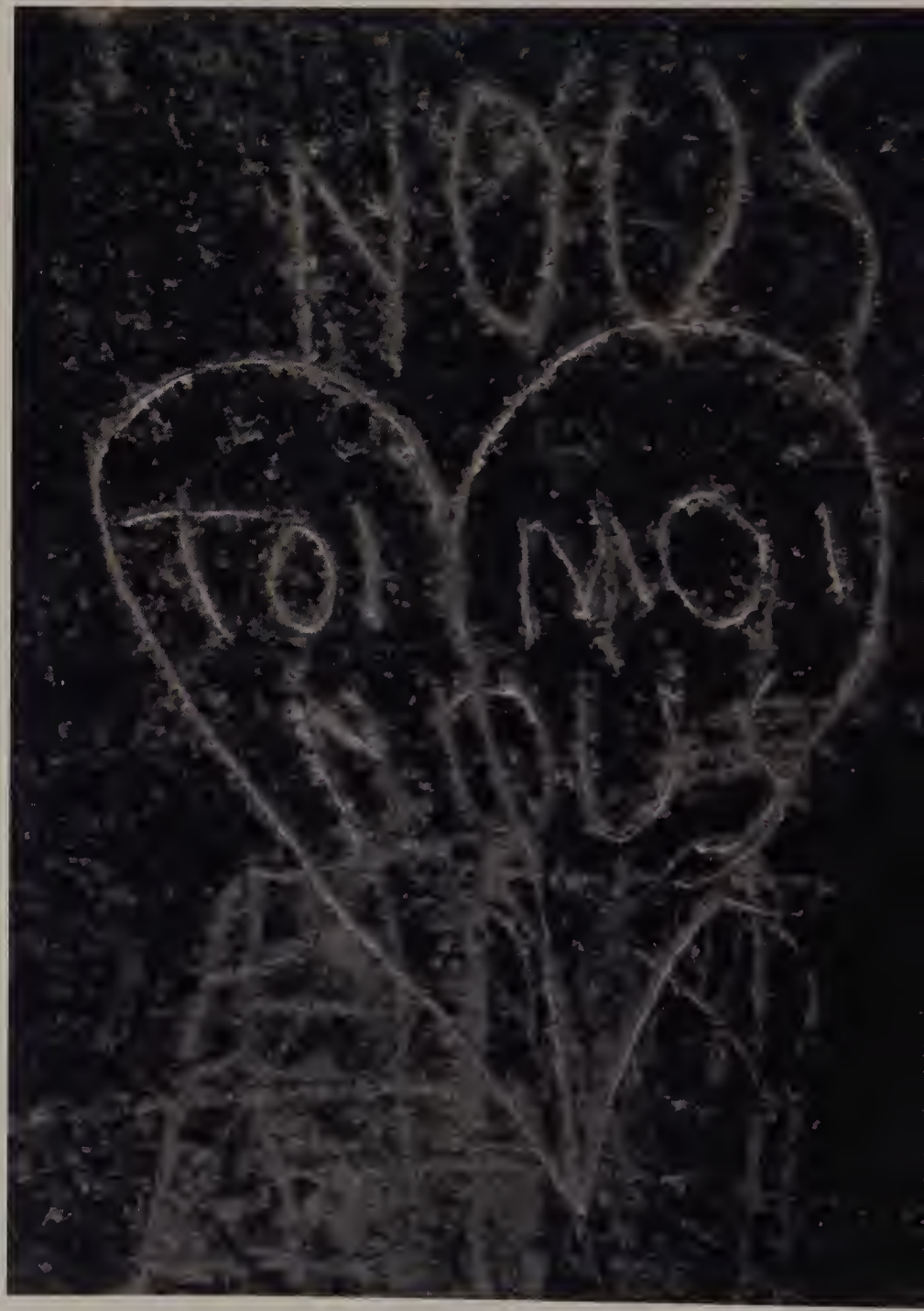
97
Témoignages et documents

L'ART URBAIN
DU GRAFFITI AU STREET ART

Stéphanie Lemoine



DÉCOUVERTES GALLIMARD
ARTS


TOI MOI

« Je crois beaucoup à cette formule de Marshall McLuhan : "Le médium, c'est le message." Je pense que son inscription dans la rue donne au street art une signification supplémentaire. Elle signifie que l'artiste a accepté le risque d'être arrêté et blessé, de donner son art gratuitement au public et de s'affronter pour gagner l'attention à la concurrence de la publicité, de la signalétique et d'autres formes de street art. »

Shepard Fairey

CHAPITRE 1

AUX ORIGINES DE L'ART URBAIN

À partir de 1930, Brassaï publie dans la revue *Le Minotaure* ses prises de vue de graffitis. Dans ces œuvres modestes, le photographe voit « l'instinct de survie de tous ceux qui ne peuvent pas dresser de pyramides ni de cathédrales pour laisser leur nom à la postérité ».

Retracer la genèse de l'art urbain est une gageure. L'entreprise suppose en effet que le phénomène ait une certaine homogénéité. Or l'art urbain n'a pas d'unité formelle ni générationnelle, sinon son lieu d'apparition: la rue. Des artistes conceptuels des années 1960 au graffiti, court aussi une même défiance à l'égard du pouvoir et des pratiques institutionnelles. Parce que la rue demeure un espace politique, s'y exposer n'est jamais neutre, surtout s'il s'agit pour cela de braver la loi et de passer outre les nécessités du commerce: à la différence de l'art public, avec lequel il se confond parfois, l'art urbain se crée hors du circuit de la commande, hors de tout mécénat, hors de tout cadre légal.

Mais s'il n'y a pas vraiment d'art urbain au sens ou il y existe un impressionnisme, un futurisme ou un pop art, il est tout de même possible de rassembler sous sa bannière quelques familles (art conceptuel, graffiti, street art, *culture jamming*) dont les origines se trouvent à la croisée de la propagande, des avant-gardes et de l'art populaire.

L'essor de l'affiche publicitaire et du mur peint à la fin du XIXe siècle inaugure un modèle urbain dont nous sommes aujourd'hui largement tributaires et qui conçoit d'abord la ville comme un espace commercial.

La réclame, une forme primitive d'art urbain ?

Faire de l'affiche publicitaire l'une des sources de l'art urbain peut sembler provocateur, tant ce dernier en paraît aujourd'hui le parfait contrepoint. Parce qu'elle est indissociable de la ville industrielle et qu'elle a très tôt cherché l'efficacité – condition pour être visible dans un espace aussi contraint que la rue –, la réclame s'affirme pourtant comme l'une des sources de l'art urbain, sinon l'une de ses premières formes.

Son essor à la fin du XIXe siècle tient d'abord au contexte économique: à l'époque, le capitalisme s'affronte déjà à la surproduction et à la nécessité d'écouler la marchandise. Pour créer de nouveaux marchés, les industriels décident alors de substituer à une communication directe, orchestrée par les grossistes et colporteurs, une communication médiatisée et de masse, via la peinture murale et surtout l'affiche.

À partir de 1870, cette dernière connaît un formidable essor: les progrès accomplis dans le domaine de la lithographie permettent désormais

de reproduire des images en grand format et en très grand nombre. À mesure que la technique progresse, l'agencement, les codes visuels et la syntaxe de la réclame évoluent: sous la houlette d'artistes tels que Jules Chéret, Toulouse-Lautrec, Beardsley ou Mucha, le rapport texte/image s'inverse, la couleur et les formes se complexifient, la rhétorique publicitaire délaisse l'information pour mieux mobiliser désirs et émotions. Portées par les mouvements tels que l'art nouveau et, plus tard, De Stijl ou le Bauhaus, les publicités deviennent ainsi de véritables œuvres d'art mises à la portée de tous les passants.

Parmi les zélateurs de la publicité, Guillaume Apollinaire. Dans «Zone» (1913), cette ode à la modernité, le poète écrit: «Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut / Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux.»

Les avant-gardes et la publicité

La réclame est notamment pour les avant-gardes une source d'inspiration et un terrain d'expression à investir. Chantres de la modernité et de l'industrie, les futuristes sont les premiers à la revendiquer comme une activité de création. Parmi eux, Fortunato Depero écrit *Le Manifeste de l'art publicitaire*, qu'il décrit comme «un art franchement coloré, forcément synthétique, un art fascinant qui s'install[e] avec audace sur les murs, sur les façades des immeubles, dans les vitrines, dans les trains, sur le revêtement des routes, partout, art vivant, multiplié, et non pas isolé et enscveli dans les musées».

Dans la lignée du futurisme, le constructivisme russe investit lui aussi la publicité comme un terrain d'expérimentation visuelle. Fondée sur la célébration de la modernité et l'adhésion à l'idéologie marxiste, l'avant-garde appelle de ses vœux la «mort du tableau» – médium bourgeois par excellence – et cherche à faire passer l'art du statut d'objet

Cette publicité de Rodtchenko (1891-1956) pour les éditions d'État de Leningrad est sans doute l'une des plus connues de l'artiste. Et pour cause: associant photomontage et typographie dans une composition dynamique et colorée, elle est une parfaite synthèse des principes constructivistes. L'autre attrait de l'affiche tient à la personnalité de son modèle: Lili Brik, maîtresse de Maïakovski et sœur d'Elsa Triolet, qui joue complaisamment à la marchande pour vendre des livres («Knigui», en russe) à la criée.

contemplatif à celui de produit industriel. Chez Rodtchenko ou El Lissitzky, l'affiche est par excellence le lieu de cette bascule, et appelle une esthétique nouvelle, dont le maître mot est «dynamique»: lignes droites, formes angulaires, éléments géométriques simples, prédilection pour la diagonale, économie de moyens...

La rue, espace de la propagande politique

Les constructivistes se mettent aussi au service de la Révolution russe, et font de la rue le lieu privilégié de l'agit-prop. Après 1917 en effet, la diffusion des idées révolutionnaires devient une question cruciale pour le nouveau régime. Lénine décide alors de s'appuyer sur les avant-gardes pour porter la révolution partout dans la vie quotidienne: sur les meubles et la vaisselle, mais aussi dans la rue.

En 1918, Lénine lance ainsi une campagne de propagande d'art dans l'espace public qui se décline principalement sur deux supports: la fresque murale et l'affiche. Ainsi, le 17 novembre 1918, pour célébrer le premier anniversaire de la Révolution, la ville de Petrograd (Saint-Pétersbourg) met tous les arts à contribution. En guise d'appel, Maïakovski écrit: «Les rues sont nos pinceaux, les places, nos palettes [...]. Dans les rues, futuristes / Dans les rues, tambours et poètes.» Cent soixante-dix peintres de toutes tendances participent à la commémoration. D'immenses panneaux sont placés dans les rues, sur les places. Si l'esthétique du *loubok* (soit l'image populaire russe, expressive et primitive) y domine, les audaces formelles du constructivisme et du futurisme ne sont pas en reste.

Fortunato Depero (1892-1960) n'a cessé de récuser la distinction entre beaux-arts et arts appliqués, et réalisé de nombreuses campagnes publicitaires pour Campari (ci-dessous). Dans le *Manifeste de l'art publicitaire* (1932), il écrit: «Bien que je peigne quotidiennement des tableaux dont l'inspiration est libre, je magnifie avec ma fantaisie des produits industriels italiens et je le fais avec la même harmonie de style et avec tout autant d'amour, d'enthousiasme et de soin.»

Deux ans plus tard, la ville de Vitebsk est à son tour décorée par Malevitch, chef de file du suprématisme. Témoin de l'événement, le cinéaste Eisenstein écrit: «Dans les rues principales, la brique rouge est couverte de peinture blanche. Et le fond blanc est semé de ronds verts. De carrés orange. De rectangles bleus. C'est Vitebsk en 1920. Le pinceau de Kazimir Malevitch est passé sur les murs de briques.»

De 1929 à 1951, Diego Rivera (1886-1957) peint une série de fresques sur les murs et dans la cage d'escalier du Palacio Nacional, ancien palais de Cortès et siège du pouvoir exécutif mexicain. Cette œuvre monumentale et foisonnante retrace cinq siècles d'histoire du Mexique, depuis la conquête espagnole jusqu'à l'indépendance et la Révolution (ci-dessus).

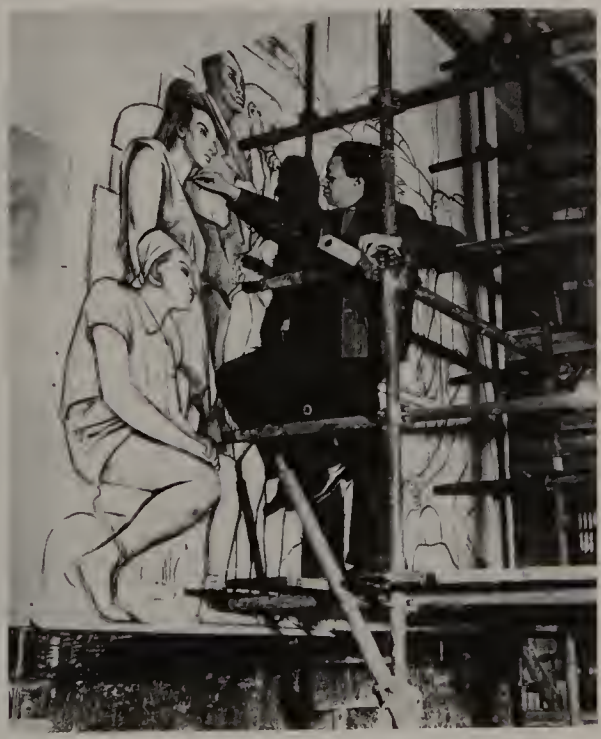
Le muralisme mexicain

Au même moment, au Mexique, un mouvement artistique investit lui aussi l'espace public à des fins de propagande politique: le muralisme. Si ses origines sont à chercher dans les fresques chrétiennes et précolombiennes, sa naissance est liée au contexte politique local. En 1910, des groupes anarchistes et socialistes réagissent par l'insurrection à la dictature de Porfirio Díaz. À la suite d'élections truquées, une guerre civile éclate dans un pays miné par les inégalités sociales.

Les violences aboutiront à l'élaboration, en 1917, d'une Constitution d'inspiration socialiste, qui reconnaît au peuple des droits nouveaux.

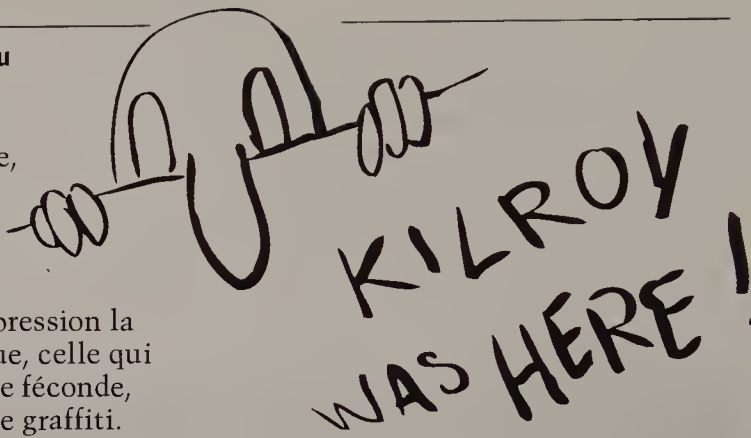
Comme en Russie, la promotion du nouveau régime s'appuie sur les jeunes artistes locaux, qui se sont engagés dans la guerre avec beaucoup de conviction. Ainsi en 1911, les étudiants des Beaux-Arts de Mexico se mettent en grève pour protester contre les méthodes d'enseignement. Dans le sillage de cette fronde politique, beaucoup entrent dans l'armée de la Révolution, dont celui qui deviendra le théoricien du muralisme: Siqueiros.

Avec Diego Rivera, qu'il rencontre à Paris en 1919, ce dernier fonde le Syndicat des ouvriers techniques, peintres et sculpteurs en 1923. Le vœu du groupe, dont les publications et manifestes serviront de cadre au muralisme, est d'édifier le peuple par des créations collectives: «Les créateurs de beauté, écrit Siqueiros, doivent déployer leurs plus grands efforts pour que leur production soit de valeur idéologique pour le peuple, et pour que le but final de l'art, qui est actuellement une expression de masturbation individualiste, soit celui d'un art pour tous, d'éducation et de lutte.» Son ancrage idéologique et la dimension pédagogique du muralisme expliquent les thèmes retenus par les peintres du mouvement: grands épisodes de l'histoire mexicaine, rapports de l'homme et de la machine. Ils justifient aussi le choix des lieux à décorer: hôpitaux, écoles et autres institutions laïques.



En 1933, Diego Rivera (ci-dessous) est invité à peindre une fresque de 20 mètres sur 5 dans le grand hall du centre Rockefeller à New York. En guise de pied de nez à son commanditaire, l'artiste peint à la dérobée le portrait de Lénine, qu'il refuse ensuite de modifier ou d'effacer. La provocation lui vaudra d'être expulsé du centre et l'œuvre est détruite.

La graphomanie du peuple



Si nombre de graffitis, généralement accompagnés du dessin ci-dessus, attestent un peu partout dans le monde la présence de Kilroy, nul ne sait qui est au juste ce personnage. Sorte de soldat inconnu version US, l'énigmatique chauve au long nez fait son apparition pendant la Seconde Guerre mondiale sur les murs des villes occupées par les soldats américains. Symbole de la suprématie militaire de l'Oncle Sam, le graffiti auquel il prête son nom a servi de référence à de nombreux artistes, parmi lesquels Dan Witz: à partir de 2006, dans une Amérique en guerre, le *street artist* consacre au héros une série de trompe-l'œil à l'ironie mordante.

Art pour le peuple, celui qui éclôt sur les murs au XXe siècle est aussi un art *par* le peuple. Son expression la plus emblématique, celle qui ouvrira une lignée féconde, est évidemment le graffiti.

Ces inscriptions dont la pratique remonte à l'Antiquité sont associées au vandalisme, à l'expression populaire la plus prosaïque, voire la plus obscène. Si leur fonction première est d'attester une présence, elles permettent aussi d'exprimer publiquement une opinion, et particulièrement dans un contexte de tension ou de conflit. Ainsi, sous l'Occupation, la campagne des V invite tous les Belges à écrire clandestinement sur les murs la première lettre du mot «Victoire» en signe de protestation contre le joug nazi. De la même manière, les GI's signalent leur passage d'un «Kilroy was here!», le plus souvent accompagné d'un dessin.

Au XXe siècle, le graffiti fait son entrée sur la scène artistique. Quand Picabia lui rend hommage dans *L'Œil cacodylate*, Brassaï, mais aussi Helen Levitt ou Walker Evans s'attachent à conserver la trace de cet art modeste et éphémère. Inaugurant une longue tradition d'archivage photographique du graffiti et du street art, leur démarche révèle en creux les obsessions de l'élite artistique, qui porte sur le graffiti un regard nouveau. Quand Dubuffet trouve dans cet art brut un contrepoint à l'«asphyxiante culture» dont il instruit le procès, les surréalistes voient dans la graphomanie du peuple un mode d'expression qui échappe aux censures et au bon goût, et qui sert leur révolte contre la Raison. Leur célébration du graffiti tient aussi à une obsession qui court dans tout l'art du XXe siècle: réduire l'écart, sinon la séparation, entre l'art et la vie.

La révolution de la vie quotidienne

Critiquer cette séparation entre art et vie, artiste et public, spectateur et acteur, sera aussi la grande affaire des situationnistes. Enfants terribles du surréalisme, dont ils ont reçu l'esprit de révolte, ces derniers s'en écartent par les moyens de faire la révolution. Dans un temps qui voit naître la société des loisirs et «mourir l'esthétique», ils croient que c'est dans la vie quotidienne, et non à travers des

Dans l'entre-deux-guerres, l'engouement de l'élite artistique pour les arts populaires conduit quelques photographes à s'intéresser de près aux graffitis qui couvrent les murs. Parmi eux, Walker Evans, Helen Levitt ou Jane Bown (ci-dessous).

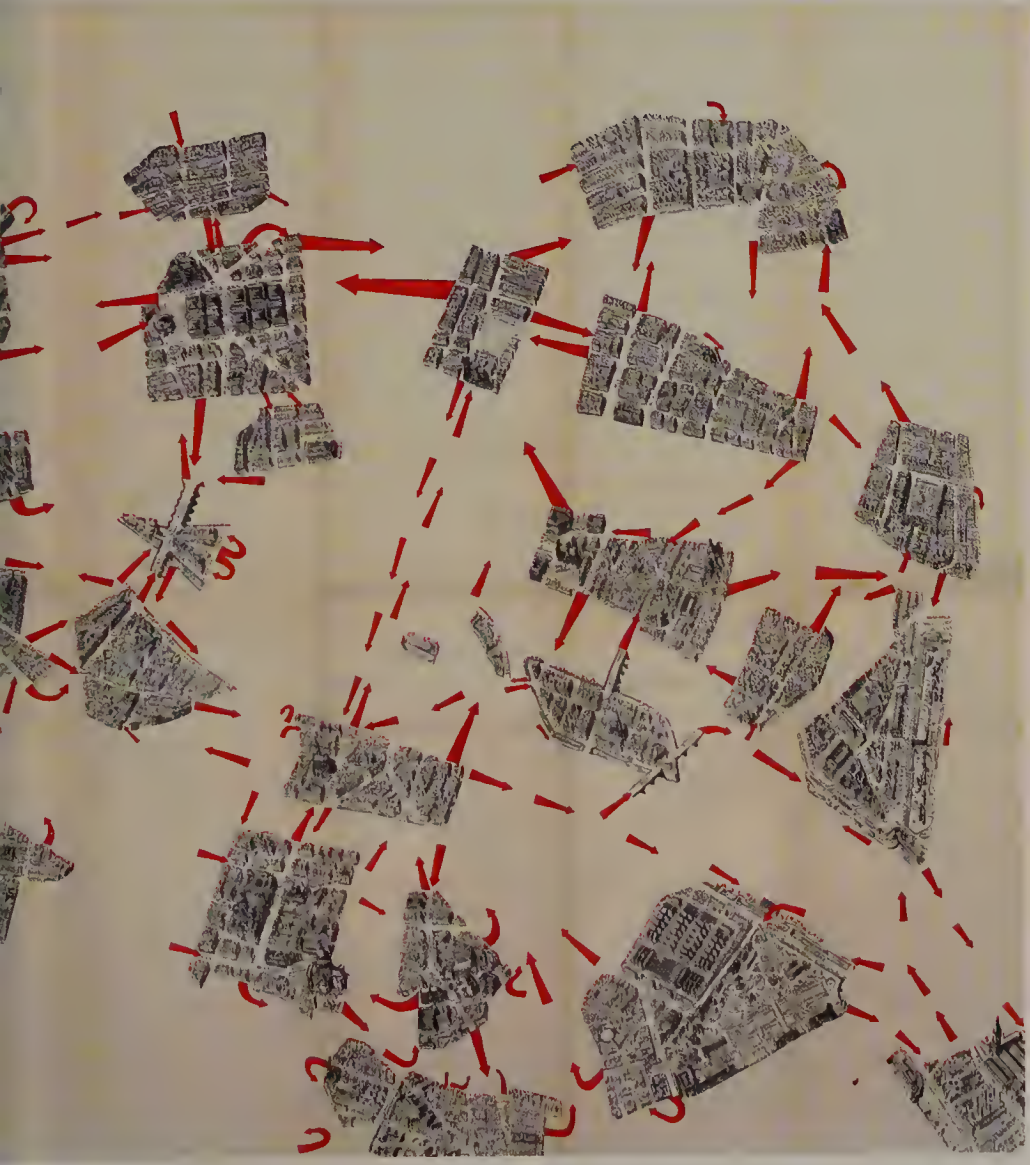
objets esthétiques, que se joue le renversement de la société. Le «dépassement de l'art» qu'ils appellent de leurs vœux consiste à «définir de nouveaux désirs»: «Notre action dans les arts, écrit Debord, n'est que l'ébauche d'une souveraineté que nous voulons avoir sur nos aventures, livrées à des hasards communs. Ces œuvres en marche sont seulement des recherches pour une action directe dans la vie quotidienne.»

Cette action directe, «provisoire et vécue» dans la vie quotidienne, les situationnistes l'ont nommée «situation». Annonçant le goût de l'art urbain pour l'éphémère et la performance, celle-ci se définit comme «une production artistique qui rompt radicalement avec des œuvres durables», et qui est «inséparable de sa consommation immédiate, comme valeur d'usage essentiellement étrangère à une conservation sous forme de marchandise».

La ville joue dans cette révolution esthétique un rôle fondamental: celui de scène de la vie quotidienne, de «décor matériel de la vie». En révolte contre l'urbanisme de Le Corbusier et la fabrique des grands ensembles, ces espaces du contrôle et de la séparation généralisée, les situationnistes inventent d'abord des fantaisies architecturales et projets d'aménagements urbains. Ils invitent aussi à parcourir la ville pour y faire naître de nouveaux comportements et «élargir la part non médiocre de la vie». À cette fin, les «situs» élaborent le concept de dérive. À l'opposé des trajets routiniers, celle-ci est une «technique du déplacement sans but» et «la pratique d'un dépaysement passionnel par le changement hâtif d'ambiance». En ce sens, elle est «exactement à la totalité ce que la psychanalyse (la bonne) est au langage» et invite à se laisser aller aux associations, au hasard, au jeu.

L'apport des situationnistes à la genèse de l'art urbain est triple. Leur invitation à faire de la ville le cadre d'expériences vécues nourrira (consciemment ou non) les pratiques les plus diverses, des happenings aux graffitis. Leur appel à un «dépassement de l'art» annonce la mise en question du tableau et plus généralement de l'objet

Sur la carte ci-dessus, les flèches représentent «les tendances spontanées d'orientation d'un sujet» à travers un espace urbain désormais perçu comme discontinu et fragmenté.



Aléatoire et sans but, la dérive est l'envers du zonage, cette division fonctionnelle de la ville dont Le Corbusier dessine à l'époque les contours.

question du tableau et plus généralement de l'objet d'art, qui sera la grande affaire des artistes dans les années 1960. Enfin, en présentant le détournement comme seule production envisageable dans une société où l'image est pléthorique, les situationnistes inaugurent une lignée critique de *culture jammers*, dont le détournement sera le mode d'expression privilégié.

LABO

Rien d'étonnant à ce que l'art urbain soit né dans les années 1960: pour qu'éclose cette mauvaise herbe nourrie à toutes les révoltes et délibérément située aux marges de la légalité et du marché de l'art, il fallait rien moins qu'un contexte marqué par le renouveau des avant-gardes, la guerre froide, la vague contestataire de 1968, l'émergence de la contre-culture, l'avènement de la société de consommation et l'explosion urbaine.

CHAPITRE 2

UN NOUVEL ESPACE D'EXPRESSION: LA RUE

Le 27 juin 1962, près d'un an après l'érection du mur de Berlin, Christo et Jeanne-Claude barrent la rue Visconti à Paris (VIe arrondissement) d'un mur de barils de pétrole de 4,30 mètres de hauteur. En érigeant ce «rideau de fer», le couple entend sensibiliser les Parisiens au sort de millions de Berlinois condamnés à vivre dans une ville coupée en deux.

Comme l'art urbain à la même époque, le land art trouve dans la contextualisation de l'œuvre une issue possible à la crise de la représentation. Ci-dessus, une vue de la *Spiral Jetty* de Robert Smithson: déployé dans le décor désertique du Grand Lac salé (Utah), ce «cyclone statique» de 457 mètres de long est aussi monumental qu'éphémère (l'œuvre sera finalement engloutie par le lac). Ainsi, le caractère entropique du land art institue une nouvelle pratique de la photographie comme trace et comme marchandise.

Le tableau en question

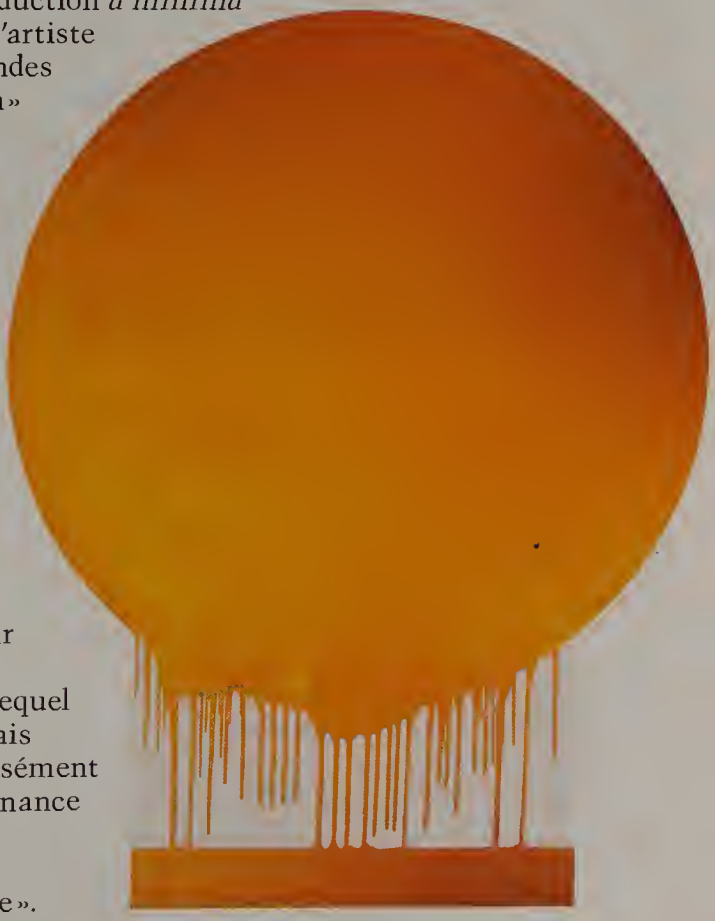
À partir des années 1960, les beaux-arts voient refleurir l'autocritique qui avait constitué le socle du modernisme. En France, la révolte se concentre sur ce qui est par excellence le médium de la discipline: le tableau. Une jeune peinture nourrie aux avant-gardes déconstruit son médium pour mieux en circonscrire le champ. Quand Buren, Mosset, Parmentier et Toroni (dits BMPT) cherchent dans la répétition d'un même motif à atteindre le «degré zéro de la peinture», Fromanger ou la bande de Support Surfaces débordent ou font éclater le cadre de la toile. Il y a d'abord dans leur geste une traduction plastique du constat formulé par Debord dix ans plus tôt sur la mort de l'esthétique, et selon lequel «depuis un siècle toute démarche artistique part d'une réflexion sur sa matière, aboutit à une réduction plus extrême de ses moyens». Mais leur mise en question du tableau s'apparente aussi à une fronde: fronde contre l'école

de Paris qui domine alors le paysage (sinon le désert) culturel français, fronde contre des institutions qui ne laissent guère de place à la jeune peinture, plus généralement fronde contre une société dans laquelle l'art tend à se confondre avec les industries culturelles. Si cette *tabula rasa* contraint certains à délaisser la peinture (c'est le cas de Parmentier) et d'autres à s'épuiser dans le commerce de la radicalité, elle conduit une poignée d'artistes à dévier le regard de l'objet d'art vers son contexte et à sortir dans la rue.

In situ ou comment révéler l'espace

Daniel Buren est de ceux-ci. Ayant éprouvé aux côtés de Mosset, Parmentier et Toroni à quelle impasse menait la réduction *a minima* du langage pictural, l'artiste comprend que les bandes rayées, ce «quasi rien» finalement confondu avec sa signature, peuvent devenir un outil visuel à même de révéler l'espace. À partir de 1967, il commence au gré de ses déplacements à couvrir les murs et espaces publicitaires d'affiches sauvages. À propos de sa démarche, il écrit qu'«il ne s'agit pas d'ornementer (enlaidir ou embellir) le lieu (l'architecture) dans lequel le travail s'inscrit, mais d'indiquer aussi précisément que possible l'appartenance du travail au lieu et inversement, aussitôt que celui-ci s'y affiche».

Deux ans avant de s'associer à l'Atelier populaire des Beaux-Arts, Gérard Fromanger s'attelle à une série manifeste dénommée «Le tableau en question». Dans *Mon tableau s'égoutte*, *Mon tableau brisé*, ou *Le soleil inonde ma toile* (ci-dessous), formes et couleurs débordent le cadre comme pour mieux en signifier l'étroitesse et l'inanité.



Contrairement à ses premières toiles, qui entretenaient avec leur environnement un rapport contingent, ses affichages sauvages (tout comme plus tard les commandes publiques) instaurent avec leur lieu d'apparition une relation nécessaire dont rend compte le latinisme *in situ*. Introduit par Buren dans le champ des arts plastiques, celui-ci désigne un mode de création ancré dans son contexte, et dans lequel «il y a un lien volontairement accepté entre le lieu d'accueil et le travail qui s'y fait, s'y présente, s'y expose».

Les raisons qu'a l'artiste d'investir l'espace urbain sont doubles. Elles tiennent d'abord (comme ce sera le cas pour beaucoup) à sa précarité matérielle: parfait contrepoint à l'étroitesse de son atelier, la ville offre un espace d'exposition aussi vaste

«À la fin des années 1960, coller des affiches, sauf dans un but politique ou publicitaire, était très rare. Je me suis dit: «Voilà un moyen très parisien et économique de m'approprier l'espace urbain.» [...] Je travaillais complètement seul... Le papier était bon marché, et je l'imprimais en offset. On pouvait faire d'un seul coup 1 000 ou 2 000 exemplaires et ça ne coûtait rien.»

Daniel Buren

que bon marché. Sortir dans la rue équivaut aussi à prolonger la radicalité du groupe Buren-Mosset-Parmentier-Toroni. En déclinant *in situ* les potentialités offertes par les bandes rayées (elles ont notamment la propriété de pouvoir se déployer à l'horizontale et à la verticale sans changement d'échelle), Buren brouille aussi bien la relation de l'artiste à l'institution que le régime économique de la création. En raison de son ancrage contextuel en effet, l'œuvre *in situ* n'est pas commercialisable – sinon à des conditions fixées par l'artiste. En ce sens, elle réaffirme le refus commun aux avant-gardes de voir l'art réduit à une marchandise.

En 1985, le ministre de la Culture, Jack Lang, lance un concours pour réaménager la cour d'honneur du Palais-Royal, alors occupée par... un parking. L'événement marquera l'entrée de Daniel Buren dans le monde de la commande publique et le début d'une polémique aux nombreux rebondissements: «cette affaire, raconte l'artiste, est devenue un enjeu national. Les palissades du chantier étaient couvertes d'insultes. Je ne m'attendais pas à une telle violence. J'ai pris alors conscience du fossé qui séparait le public de l'art contemporain. Paradoxalement, c'est cette polémique qui m'a fait connaître en France» (*L'Express*, 22 mai 2008).

La ville fracturée

Révéler l'espace revient aussi dans les années 1960 et 1970 à déposer le bilan de l'urbanisme d'après-guerre. Pression démographique et «idéologie sociale de la bagnole» obligent, la rénovation urbaine modifie en profondeur la physionomie des villes et consacre l'avènement des grands ensembles et de *Suburbia*, ce long continuum pavillonnaire qui ne se parcourt qu'en voiture. Quand la cité moderne était faite de passages et d'échanges, la métropole contemporaine devient l'espace de la séparation généralisée.

Aux États-Unis, patrie par excellence de *Suburbia*, un artiste rend compte *in situ* des mutations de l'espace urbain: Gordon Matta-Clark. Fils mal aimé du peintre surréaliste Roberto Matta, cet ancien étudiant en architecture se mêle d'abord aux tenants du land art et rencontre Robert Smithson, théoricien du mouvement. Mais quand ce dernier cherche dans les grands espaces américains les sites où renouveler le rapport de l'artiste à l'institution et de l'objet d'art à la

marchandise, lui fait de l'architecture le matériau de son œuvre. En 1974, à Englewood dans le New Jersey, l'artiste découpe à la tronçonneuse, dans le sens de la hauteur, une maison typiquement suburbaine promise à la démolition. Beaucoup ont interprété ce *Splitting* (traduire par «scission, partition») comme le symbole des clivages (sociaux, raciaux, idéologiques) dont souffrent alors les États-Unis. Mais dans cette maison éventrée, il faut surtout voir une critique en acte, performative et violente, de ce qu'est alors la banlieue américaine: un espace de différenciation pour la classe moyenne, un lieu où se fabrique, selon les mots de Matta-Clark, «un consommateur passif et isolé – un public virtuellement captif». À l'instar d'un Christo qui, douze ans plus tôt, avait provoqué le scandale en barrant la rue Visconti d'un «rideau de fer» constitué de barils de pétrole, l'artiste américain désigne ainsi la ville contemporaine comme l'espace de la séparation généralisée – qu'elle soit politique, spatiale ou sociale.

Alors que dans les années 1960, les (très rares) interventions des artistes dans l'espace urbain se font généralement par voie d'affiche, Gérard Zlotykamien (ci-dessous) adopte d'emblée la bombe aérosol. L'outil, qui permet de peindre vite et épargne à l'artiste d'avoir à transporter un matériel encombrant, lui offrira de multiplier les interventions artistiques sur les murs parisiens jusqu'au début des années 1980.

Retours du refoulé

Si Buren, Christo et Matta-Clark voient dans la création *in situ* un moyen de révéler les caractéristiques spatiales et architecturales d'un lieu, elle permet aussi d'en sonder l'histoire.

Chez Gérard Zlotykamien notamment, l'œuvre urbaine s'apparente à un retour du refoulé. Pour cet artiste aussi discret qu'insoumis, sortir dans la rue est d'abord une façon de contester la censure, dont il a éprouvé les effets lors de sa participation en 1963 à la 3e Biennale de Paris: dans la salle «Abattoir» où il expose aux côtés de Pinoncelli, Brusse,

En 1975, Matta-Clark découpe un large cône (d'où le titre de l'œuvre: *Conical Intersect*) dans un immeuble parisien que le chantier de Beaubourg voue à la démolition. L'incision pratiquée offre un contrepoint radical à l'architecture de Piano et Rogers et emblématise la brutalité des mutations à l'œuvre dans le quartier.

Camacho, Biass et Arroyo, les portraits de quatre dictateurs européens (dont deux en exercice) peints par ce dernier sont bâchés par des organisateurs soucieux de ne pas froisser franquistes et salazaristes. Pour Zlotykamien, l'événement est un détonateur: il décide de ne plus rien devoir à l'institution, et commence à parcourir la ville pour y peindre ses éphémères, figures vacillantes tracées à l'aérosol où se superposent victimes de la rénovation urbaine et morts d'Auschwitz ou d'Hiroshima. Les lieux choisis par l'artiste sont symptomatiques: palissades, immeubles en démolition ou béances creusées par les urbanistes (dont le fameux trou des Halles), ce sont autant

Les gisants de Pignon-Ernest inaugurent une longue série d'interventions *in situ* dont la ville sera le matériau plastique et sémantique: «C'est à cette occasion, raconte l'artiste, que j'ai mis au point ces sérigraphies grand format – la technique du pochoir [...] ne me permettant pas un investissement suffisant du dessin. Et puis, j'aime la fragilité du papier, son caractère éphémère et cette réciprocité qu'il permet: je m'octroie le droit de couvrir la ville de centaines d'images, mais chacun peut les refuser, les déchirer. Leur dégradation porte du sens aussi.»

d'espaces en transition dont Zlotykamien fait les symboles de la condition humaine.

La démarche d'Ernest Pignon-Ernest procède, elle aussi, d'une volonté de mettre au jour la mémoire des lieux. Après avoir adopté le pochoir comme outil de protestation contre le nucléaire, ce dessinateur chevronné vient à la rue en 1971, à l'occasion du centenaire de la Commune. «J'en connaissais mal l'histoire, explique-t-il, je me suis mis à l'étudier, j'ai découvert tout ce qu'elle avait porté d'espoirs, d'utopie, d'imagination et, du coup, l'ampleur des massacres d'hommes et d'espoir. [...] J'ai senti l'impossibilité d'exprimer cela par un tableau.»

Pour commémorer l'événement, l'artiste délaisse le pochoir pour l'affiche et déroule sur le sol parisien, en quelques sites symboliques, du papier où sont imprimés des gisants grandeur nature. Ces derniers figurent d'autant mieux les victimes de la répression que la fragilité du support redouble leur propre vulnérabilité. Mais de quelle répression s'agit-il? Le choix des sites investis par l'artiste amène en effet à s'interroger. Si le Sacré-Cœur ranime la Semaine sanglante et la violence des versaillais, le métro Charonne où Pignon-Ernest dispose certains gisants évoque un événement bien plus récent: la répression dans le sang d'une manifestation contre l'OAS en 1962. En fondant les deux événements en une même commémoration, l'artiste tisse ainsi un continuum entre la Commune et la lutte pour l'indépendance de l'Algérie.

Un art des flux, transitoire et éphémère

On le voit: le contexte spatial de l'œuvre *in situ* n'en épuise pas à lui seul l'interprétation. Éphémères, soumises aux intempéries, au vandalisme, à l'incurie des passants, leurs créations

Entre le début des années 1960 et celui des années 1980 (date à laquelle Gérard Zlotykamien cesse quasiment tout bombage *in situ*), Paris subit d'importantes transformations: « Quand j'ai commencé à peindre à l'extérieur, au début des années 1960, tout Paris était en travaux, raconte l'artiste. Les Halles étaient en construction, il y avait des palissades autour de la Comédie-Française, ils commençaient à restaurer le Louvre. Malraux était ministre, on restaurait tout. » Ci-dessous, *Éphémères* de Zlotykamien. Pages suivantes, fresque d'Ernest Pignon-Ernest.

SORTIE D'U

dans et/ou pour l'espace urbain nouent aussi une nouvelle relation au temps. Désormais, l'œuvre d'art n'est plus destinée à la conservation, bien au contraire: elle s'affirme comme éphémère, et sa fragilité aussi est porteuse de sens. Cette volonté de rompre avec des productions durables rapproche les artistes que nous venons de citer de l'esprit de Fluxus, dont certains membres investissent également la ville comme nouvel espace d'art.

L'attrait de Vostell, Maciunas, Yoko Ono, Patterson ou Filliou (même si ce dernier reste en marge du mouvement) pour la rue tient d'abord au projet de cette avant-garde placée dans le droit fil de Dada et des situationnistes: faire coïncider l'art et la vie, combattre la culture bourgeoise, «intellectuelle, professionnelle et commercialisée», attaquer «l'objet d'art comme marchandise non fonctionnelle – destinée à être vendue et à faire vivre un artiste» (*Manifeste Fluxus*, George Maciunas, 1963).

Ce programme dont les buts sont sociaux trouve dans la rue le moyen de se réaliser doublement. Tout d'abord, la ville est par excellence l'espace du quotidien, à rebours des galeries et institutions où ne s'exposent que des professionnels. Elle offre donc un cadre idoine où soustraire l'art au commerce en dissolvant toute velléité de conservation (donc d'échange) dans l'instantanéité du happening. Enfin, elle permet de solliciter la participation d'un public nouveau, et de flouter la séparation entre l'artiste et le spectateur dont Debord avait entrepris dix ans plus tôt la critique.

C'est pourquoi dans les années 1960, la ville devient le décor d'actions banales sinon microbiennes où le mouvement et la participation du public sont des leitmotive. Entre 1958 et 1962,

Dans les années 1960, les artistes urbains ne sont pas les seuls à regarder la ville comme un vivier de formes. En marge du nouveau réalisme, les affichistes, parmi lesquels Raymond Hains et Villeglé (ci-dessous) renouent avec le geste du chiffonnier et glanent dans la rue des affiches lacérées qu'ils marouflent sur toile. Héritières tout à la fois du *ready-made*, du collage cubiste et du photomontage, leurs œuvres renouvellent le geste pictural et fondent un réalisme nouveau à la lisière du surréalisme, de la peinture historique et de l'abstraction.

l'artiste allemand Vostell conduit ainsi à Paris une série de happenings dont la particularité est qu'il n'en est pas l'exécutant, mais le compositeur et le metteur en scène. En 1958, rue de la Tour-de-Vanves à Paris, il soumet aux passants une partition qu'ils auront à charge d'interpréter, et les invite entre autres à dégager la poésie des affiches déchirées (Vostell a d'abord été lacérateur d'affiches, à l'instar de Hains ou Villeglé) ou à rassembler les morceaux d'une automobile accidentée.

En demandant au public d'interroger les signes (contingents ou permanents) déployés dans l'espace urbain, l'artiste le convie moins à exécuter une partition qu'à se rendre attentif à son environnement quotidien et à requalifier la ville pour la charger d'une portée poétique nouvelle. Il inaugure ainsi une longue lignée d'actions participatives exécutées dans l'espace urbain, telles qu'en proposeront le Groupe de recherche d'art visuel ou le groupe Untel.

Fondateur du groupe Aktual et chef de file de Fluxus en Tchécoslovaquie, Milan Knizak a conduit de nombreux happenings collectifs dans les rues de Prague (ci-dessus, rue du Nouveau-Monde en 1964).

Le happening au service de l'action politique

D'inspiration situationniste, le groupe Untel est fondé en 1975 par Albinet, Cazal et Snyers et se veut une «réappropriation temporaire de l'espace social public». Attachés à commenter la vie quotidienne en milieu urbain, les happenings du collectif sollicitent la participation du public à dessein de montrer que la ville est d'abord un lieu d'échange et de solidarités. Ainsi, dans «Je vous offre un verre» (ci-dessus), les membres d'Untel déambulent dans les rues de Paris avec un bar portatif, des bouteilles de vin, des gobelets en plastique, un rouleau de serviettes en papier et un cendrier.

On voit bien ce qu'il entre de subversif dans les œuvres citées plus haut. Créer dans et pour l'espace urbain permet tout à la fois d'échapper aux circuits économiques de l'art, de mettre en question le statut de l'artiste, d'inviter le public à développer ses propres capacités de création. Mais s'ils proposent une critique en acte des institutions, les artistes dont il a été jusqu'à présent question ne délivrent pas – ou très exceptionnellement – de messages politiques explicites.

À l'époque où ils investissent l'espace urbain, la rue est pourtant le terrain d'expression privilégié de l'activisme. Dans un contexte marqué par l'émergence de nouveaux fronts de lutte (Civil Rights Movement, écologie, etc.) et d'une contre-culture de masse, une certaine gauche révolutionnaire remotive des formats d'action collective à la confluence de l'art et de l'action politique, renoue avec le charivari ou le carnaval et sème dans l'espace public une joyeuse panique. Aux Pays-Bas, entre 1965 et 1967, Provo multiplie les actions de rue avec une inventivité qui incline plus vers le happening que vers la manifestation. Délibérément acéphale, ce mouvement héritier des «situs» et proche de

l'anarchie revendique le droit de créer pour tous, d'où le choix de la rue comme tribune. Son thème de prédilection est l'écologie et sa couleur le blanc. Blancs, les vélos que Provo met gratuitement à disposition des habitants en réaction au «terrorisme d'une minorité motorisée». Blanches les cheminées d'usines que le mouvement peinturlure pour en signaler les rejets polluants.

Quelques années plus tard aux États-Unis les yippies, ces «marxistes tendance Groucho» menés tambour battant par Jerry Rubin et Abbie Hoffman font eux aussi rimer activisme et créativité, et l'espace public devient la scène d'un théâtre guérilla aussi corrosif que déluré. On leur doit entre autres d'avoir tenté lors d'un rassemblement de faire léviter le Pentagone, ou encore d'avoir lancé de faux billets de banque à la bourse de New York.

Ci-dessous, le cochon Pigasus, candidat yippie à la présidentielle américaine en 1968. Son nom fait ironiquement référence à Pégase, le cheval ailé.

Les Beaux-Arts s'affichent dans la rue

Si yippies ou provos mettent le théâtre guérilla et le happening au service de l'action politique, l'affiche reste le support privilégié de la contestation, et notamment dans la France de Mai-68. Le 14 mai, en pleine grève générale, des artistes formés à la révolte dans le giron de la jeune peinture – Aillaud, Fromanger, Rancillac ou Buraglio sont du nombre – occupent l'école poussiéreuse des Beaux-Arts et invitent à y converger tous les travailleurs, ouvriers, syndicats et organisations qui ont besoin de faire porter leur voix. Sur les conseils de Guy de Rougemont, le groupe adopte très vite la sérigraphie, dont la rusticité permet de répondre à l'urgence de la situation avec une grande économie de moyens. Pendant plus d'un mois, l'Atelier populaire de l'« ex-école des Beaux-Arts » crée collectivement et dans l'anonymat des centaines de visuels et slogans. Sélectionnées lors d'assemblées générales, les affiches sont ensuite éditées puis placardées dans les rues, où leur impact leur vaut d'être abondamment reprises par la presse.

En dépit de leur remarquable homogénéité (elle doit tout à l'organisation collectiviste de l'Atelier), les sérigraphies éditées aux Beaux-Arts ne constituent pas en elles-mêmes une révolution esthétique. Leurs modèles sont bien sûr à chercher du côté des affichistes russes, Dimitri Moor en tête. Mais les artistes s'inspirent aussi du Push Pin Studio et de la floraison graphique qui a accompagné les révolutions chinoise et cubaine. « L'Atelier populaire, explique ainsi Fromanger, n'était pas une révolution dans l'art. C'était un don des artistes à une révolution en cours. »

Mais les noces de la peinture et du prolétariat au sein de l'Atelier populaire auront beau faire: les artistes qui descendent dans la rue au cours des années 1960 et 1970 restent, à de très rares exceptions près, des professionnels de culture savante formés dans les écoles d'art. À la même époque pourtant, émerge en Amérique une forme d'art urbain véritablement populaire: le graffiti. Or, ce dernier va réussir là où toutes les avant-gardes ont échoué: à faire de la création une aventure quotidienne à la portée de tous ceux qui le désirent, une fronde d'autodidactes contre la séparation généralisée et un phénomène de masse.

"Il fallait faire vite, et on tirait les affiches dans la nuit sur les rouleaux que nous amenaient les ouvriers du *Figaro*. On faisait les 3 x 8, on était une usine incroyable! Ils appelaient ça les grèves actives."

Gérard Fromanger, entretien avec l'auteur

Le New York des années 1970 est une ville en crise dans un pays en crise. Minée par le choc pétrolier et le fiasco du Viêt-nam, la métropole est au bord de la faillite et cumule pauvreté, ségrégation raciale et guerre des gangs. C'est dans ce contexte dégradé qu'émerge le versant populaire de l'art urbain : le graffiti.

CHAPITRE 3

UN ART (IM)POPULAIRE : LE GRAFFITI

À gauche, Dondi White (1961-1998), photographié par Martha Cooper. Considéré comme l'une des légendes du *writing*, ce pionnier du graffiti sur train commence à peindre dans la seconde moitié des années 1970 et se distingue rapidement par la lisibilité de ses lettrages. Ci-contre, tag de O'Clock.

La religion du nom

Le graffiti est né simultanément à la fin des années 1960 dans deux villes de la côte Est américaine: New York et Philadelphie. Deux légendes concurrentes s'en disputent la paternité. La première veut que le phénomène ait éelos en Pennsylvanie, lorsqu'un ado déeide de troquer son nom contre celui de Cornbread, et commenee à déeliner son pseudonyme sur les murs de Philadelphie – dans le but, dit-on, de séduire une jeune fille. Au même moment à New York, Demetrius, jeune eoursier d'origine grecque, prend l'habitude de signaler ses trajets à travers Manhattan d'une signature au marqueur suivie du numéro de sa rue: Taki 183. Dans son sillage et celui de Julio 204, Eva et Barbara 62 ou Franck 207, des milliers d'adolescents de toutes conditions se mettent à recouvrir la ville d'écritures et de chiffres – manière d'autopromotion qui livre à la publieité une coneurrenee féroce.

À l'origine, rien ne distingue leurs tags («signature», en anglais) des formes traditionnelles d'écriture murale: s'il tranehe avec le graffiti politiquc, le *writing* évoque les noms creusés dans la pierre ou les «Kilroy was here» laissés par les soldats amérieains sur les murs des pays en guerre. Tout au plus se distingue-t-il de ces proelamations d'existence par l'usage qu'il fait du pseudonyme. Pour que le graffiti émerge en tant que phénomène esthétique, il faudra qu'apparaisse un élément eneore absent ehez Taki et les autres: le style.

Calligraffiti

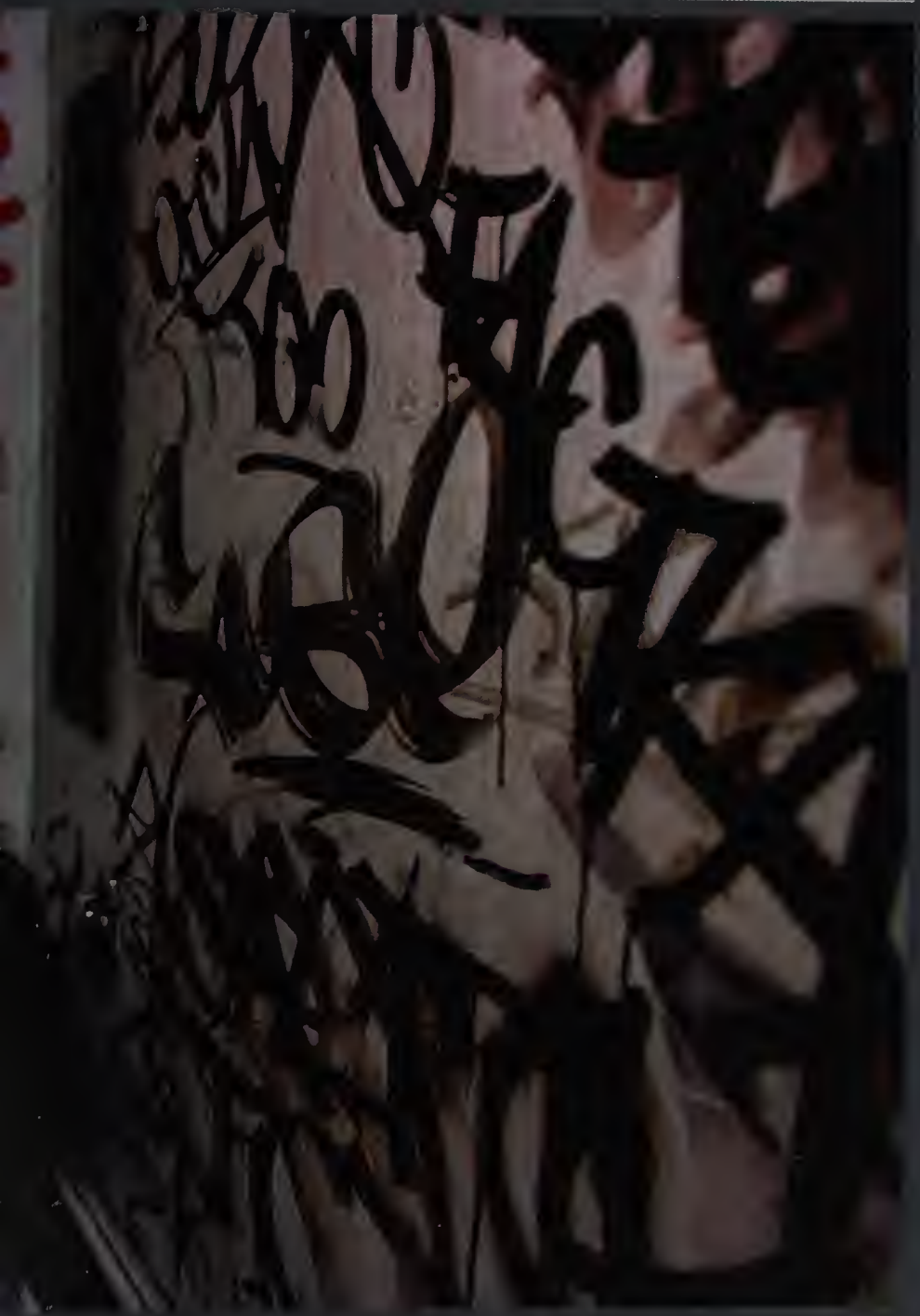
La virtuosité calligraphique à laquelle on assoeie aujourd'hui le graffiti est en grande partie née d'un

> "A-I les interroge. Il pose, pour voir, quelques questions sur l'importance du nom, pourquoi c'est ce mot qui est toujours utilisé. Il hésite sur la façon de les questionner – il craint de perdre leur confiance en étant trop abstrait ou au contraire trop direct, il ne veut pas demander brutalement: «Ce nom, qu'est-ce que cela signifie pour vous?» Mais il est vrai que cela n'est pas nécessaire – CAY explique soudain ce que veut dire «regarder son nom qui passe». «Le nom, dit CAY d'une voix forte quc sa résonancc inattendue apparente à l'oracle de Delphes [...], le nom, dit CAY, c'est la religion du graffiti.»"
>
> Norman Mailcr, *The Faith of Graffiti*

souci de distinction. Dès le tout début des années 1970, les adolescents du South Bronx et du Queens saturent New York de tags. Les pseudonymes se noient sous les pseudonymes, au point qu'il devient difficile de sortir du lot. Pour se distinguer et gagner la reconnaissance de leurs pairs – la gloire est dans le monde du graffiti un Graal absolu –, les tagueurs commencent alors à soigner leur manière de former les lettres, et se forgent peu à peu un code à eux, fait de caractères exécutés le plus souvent d'un seul trait et de symboles tels que la flèche ou la couronne. Ce soin porté à l'écriture explique que le terme de *writing* soit souvent préféré à celui, trop générique, de graffiti. Dans les années 1970, sous l'impulsion d'artistes comme Top Cat 126 ou Stay High, émerge ainsi une véritable école calligraphique où l'élégance du tracé prime sur la lisibilité du mot, et dont le répertoire est de plus en plus riche. Aux simples tags succèdent progressivement le *throw up*, les *bubble letters* (dont on doit l'invention à Phase II), les *block letters*,

"Aux mois de décembre 1972 et janvier 1973, j'ai pris à New York plus de 3600 photographies Kodachrome de graffitis pour un livre intitulé *The Faith of Graffiti* [...] j'étais attiré par l'abondance de ces écritures – sur les trains, stations de métro, bus, cours d'écoles, et toutes autres sortes d'espaces publics. L'impact percutant des tags [...] était irrésistible et en tant que photojournaliste, je voulais documenter ce graffiti dans le contexte plus large de la ville."

Jon Naar



la 3D et le *wild style*, cet entrelacs de lettrages stylisés dont la lecture est réservée aux seuls initiés. À mesure qu'il se développe et se complexifie, le graffiti se voit érigé par certains de ses adeptes en véritable science calligraphique. À la fin des années 1970, Rammellzee élabore ainsi une théorie complexe du *writing*, qu'il rattache à l'enluminure médiévale et décrit comme une sorte d'art de la guerre où les lettres seraient les armes d'une résistance culturelle.

Parallèlement à l'élaboration d'une calligraphie, la taille des pièces s'allonge et la couleur apparaît à la faveur d'évolutions techniques. En effet, si la bombe aérosol s'impose d'emblée comme outil de prédilection, les tagueurs en améliorent les performances en y ajoutant de nouveaux embouts, tel le *fat cap* prélevé sur les bombes de mousse à raser.

Du reste, la virtuosité des *writers* ne se limite pas à l'élaboration des lettrages, et investit aussi le terrain de l'illustration. En ce domaine, le graffiti assimile et recycle des pans entiers de la culture de masse: personnages de *cartoons* et de *comics*, références au cinéma, et même, quoique plus rarement, à l'art du XXe siècle.

Subway art

Mais le style n'est pas le seul critère d'évaluation des *writers*. Dans le milieu très compétitif du graffiti, les réputations et les positions hiérarchiques se fondent tout autant, sinon plus, sur l'emplacement des pièces. Si certains, comme Soul I, se font connaître en écrivant leur nom en haut d'immeubles apparemment inaccessibles, d'autres choisissent d'investir ce qui deviendra le support «naturel» du graffiti: le métro new-yorkais. Le train offre un double avantage à tous ceux qui prétendent au titre envié de *king*: accessible seulement en cas d'introduction dans des dépôts fermés, il vaut à ceux qui s'y aventurent le respect de leurs pairs; surtout, il circule d'un bout à l'autre de la ville et garantit donc au graffiti une visibilité au-delà des frontières (spatiales, économiques et raciales) qui fracturent l'espace urbain.

> «Si vous vouliez savoir ce qui s'était passé dans le métro, il suffisait de demander à un *writer*: il pouvait vous le dire... Nous savions tout ce qui se passait. C'était notre terrain de jeu, c'était notre travail et... nous étions impliqués. Horaires de trains, plans des tunnels, nous avions des informations sur tout. Nous avions un autre système de communication et interagissions avec le système dominant comme on gère une langue ou une monnaie étrangère [...]. Nous avions notre propre langue, notre technologie, notre terminologie. Nous utilisions des mots dont nul autre que nous ne pouvait connaître le sens. Nous échangions nos propres outils...»
>
> Wicked Gary, *in* Craig Castleman, *Getting Up*

À partir de 1973, les parois extérieures du métro se trouvent ainsi couvertes de pièces de plus en plus complexes et de plus en plus grandes, compétition oblige: aux *top-to-bottom*, ces graffitis exécutés sur toute la hauteur d'une rame, s'ajoutent les *end-to-end* (d'un bout à l'autre) et les *whole-cars* peints sur l'ensemble du train. Leur exécution se fait généralement en groupe, de sorte que l'apparition du graffiti sur train se double de l'émergence des *crews*. Ces groupes de *writers* sont en quelque sorte la version créative (et parfois le versant) des gangs dont les rivalités divisent alors New York en autant de territoires. En leur sein, la coopération l'emporte sur la compétition. On y pratique aussi une forme sommaire de division du travail, les *masters* y déléguant aux *toys* (nom donné aux débutants) la surveillance des dépôts et l'exécution des tâches les moins complexes.

La bombe aérosol n'est pas le seul outil des *writers*, qui utilisent aussi des marqueurs ou des tubes de cirage.

Du reste, le métro new-yorkais n'offre pas seulement aux *writers* un support idoine: certaines stations deviennent des lieux de rencontre où *kings* et apprentis se retrouvent pour échanger des informations et couvrir de tags leurs *blackbooks* respectifs.

Vandales *vs* vendus

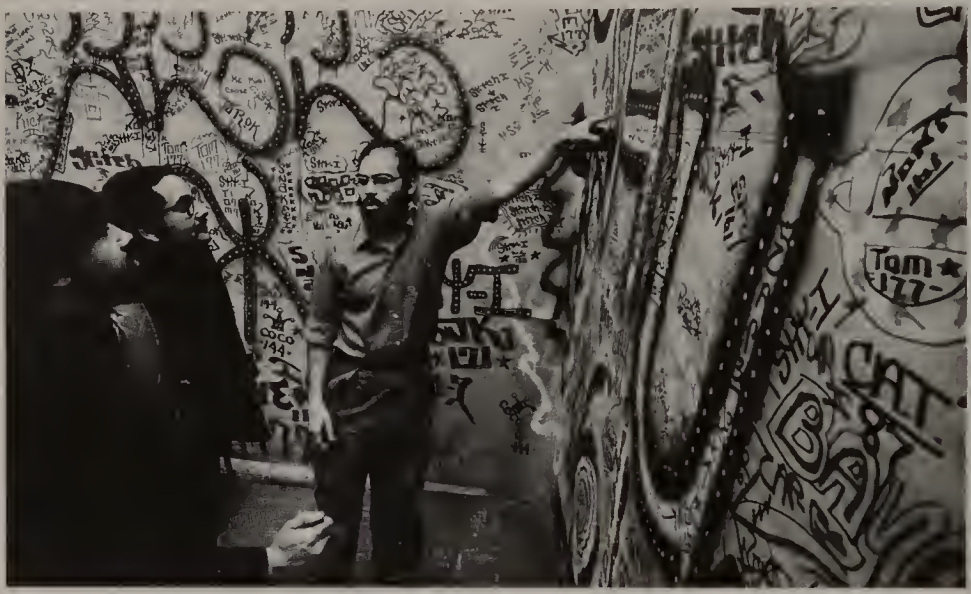
Si des artistes comme Stay High, Super Kool, Blade ou Seen gagnent leurs galons en «cartonnant» sur train, d'autres investissent des supports moins risqués. Dès le début des années 1970, deux conceptions divergentes du graffiti coexistent, et ce parfois chez les mêmes artistes. La première considère le *writing* comme une aventure urbaine caractérisée par le franchissement des limites (spatiales, légales), et dont la valeur se jauge à l'abondance des pièces et au risque pris. La seconde regarde le graffiti comme un phénomène esthétique déclinable sur tout type de support. Parallèlement à l'esprit «vandale» du *getting up*, se développe ainsi un graffiti socialement acceptable, sinon économiquement rentable.

Ce dernier s'élabore notamment au sein d'associations culturelles, qui voient dans la pratique du *writing* sur toile une manière pour la jeunesse d'accéder à une sphère publique dont elle est exclue et une alternative à la violence des gangs. En 1972, Hugo Martinez, étudiant en sociologie,

Les personnages créés par l'auteur de *comics* underground Vaughn Bodé figurent parmi les modèles préférés des *writers*. Pour Zephyr, «le travail de Vaughn Bodé, qui a disparu en 1975 à l'âge de 33 ans, est tout aussi incontournable dans la communauté des graffeurs que les *fat caps* ou les *blackbooks*».

crée ainsi l'UGA (United Graffiti Artists) et parvient à fédérer quelques-uns des *writers* les plus réputés de l'époque, parmi lesquels Bama, Phase II et T-Rex 131. L'organisation monte les premières expositions de graffiti sur toile et recueille hommages de la presse, commandes et donations.

Rares sont les pièces qui font référence à la culture élitaire. Une exception ci-dessus: les soupes Campbell de Warhol par Fab 5 Freddy (photo Martha Cooper).

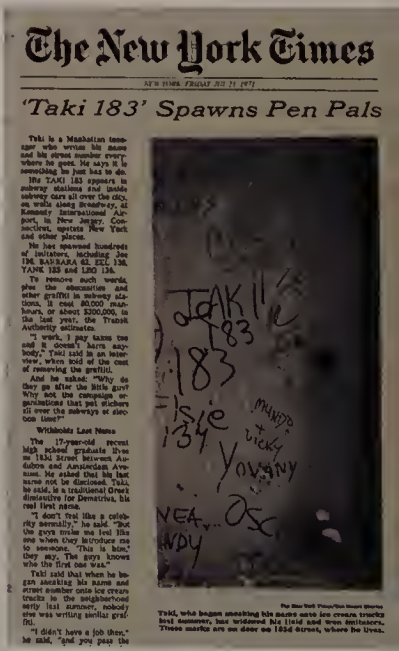


En fondant l'UGA, Hugo Martinez (ci-dessus, à droite sur la photo) a contribué à la diffusion du *writing*.

En 1974, alors que l'UGA périclite, Jack Pelsinger crée la NOGA (Nation of Graffiti Artists) et dispense marqueurs, peinture et toiles aux graffeurs qui souhaitent apprendre le graffiti ou en faire évolucr la pratique vers des supports plus commerciaux. L'organisation rassemble aussi bien des novices que des *writers* aguerris, parmi lesquels Cliff 159, In, Oz ou Kase. Commc l'UGA, clle joucra un rôle dans la reconnaissance du graffiti comme phénomènc culturel et artistique, mais aussi commercial.

Downtown graffiti

En effet, contrairement à unc idée reçue selon laquellc il n'aurait joui que très récemment d'une rcconnaissance institutionnelle, le *writing* a très tôt fait son entrée sur la scène artistique et médiatique new-yorkaise. Dès le début des années 1970, son omniprésence sur les murs et parois du métro ncw-yorkais lui vaut d'abord l'attention de la presse. En 1971, le *New York Times* consacre à Taki 183 un article qui n'est pas étranger



The New York Times

NEW YORK, FRIDAY JUL 21 1971

'Taki 183' Spawns Pen Pals

Taki is a Manhattan teenager who writes his name and his street number everywhere he goes. He says it is something he just has to do.

His TAKI 183 appears in subway stations and inside subway cars all over the city, on walls along Broadway, at Kennedy International Airport, in New Jersey, Connecticut, upstate New York and other places.

He has spawned hundreds of imitators, including Joe 136, BARBARA 62, ELL 136, YANK 183 and LEO 136.

To remove such words, plus the obscenities and other graffiti in subway stations, it cost 80,000 man-hours, or about $300,000, in the last year, the Transit Authority estimates.

"I work, I pay taxes too and it doesn't harm anybody," Taki said in an interview, when told of the cost of removing the graffiti.

And he asked: "Why do they go after the little guy? Why not the campaign organizations that put stickers all over the subways at election time?"

Withholds Last Name

The 17-year-old recent high school graduate lives on 183d Street between Audubon and Amsterdam Avenues. He asked that his last name not be disclosed. Taki, he said, is a traditional Greek diminutive for Demetrius, his real first name.

"I don't feel like a celebrity normally," he said. "But the guys make me feel like one when they introduce me to someone. 'This is him,' they say. The guys know who the first one was."

Taki said that when he began sneaking his name and street number onto ice cream trucks in the neighborhood early last summer, nobody else was writing similar graffiti.

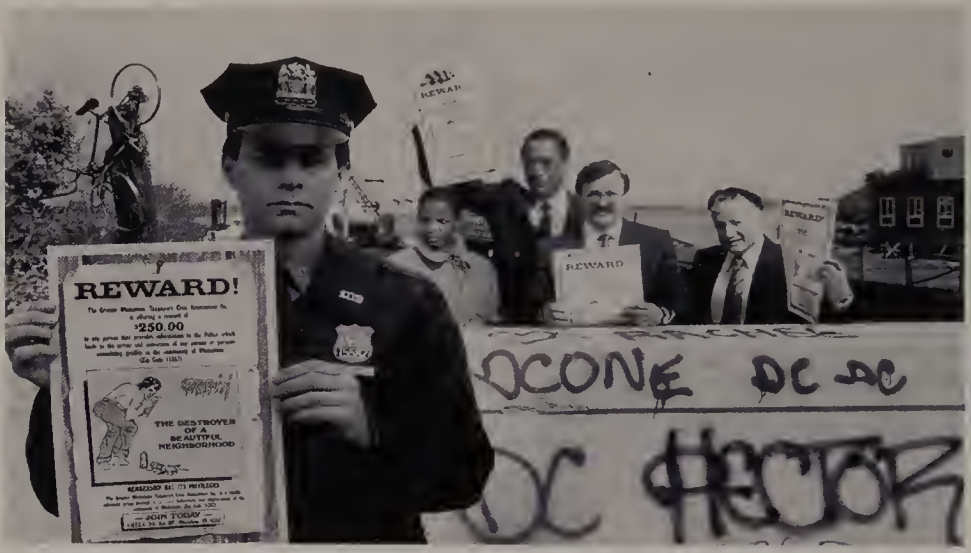
"I didn't have a job then," he said, "and you pass the

Taki, who began sneaking his name onto ice cream trucks last summer, has widened his field and won imitators. These marks are on door on 183d street, where he lives.

à la diffusion massive du graffiti et à sa découverte par le grand public. Trois ans plus tard, Norman Mailer écrit *The Faith of Graffiti*, essai journalistique où il rend hommage à ce qu'il nomme, d'après Cay 161, la «religion du nom». Dans la presse locale, les articles se succèdent et oscillent entre condamnation ferme du vandalisme, analyse socio-économique du phénomène et (plus rarement) approche esthétique.

Parallèlement, la scène artistique underground new-yorkaise de l'East Village commence à lorgner vers le *writing*, qui offre un écho troublant à sa propre volonté d'un art collectif et capable de subvertir les frontières entre communautés. En 1978, Stefan Eins, sculpteur autrichien et membre du groupe artistique engagé Co-Lab, ouvre ainsi dans le Bronx la première galerie de graffiti: Fashion Moda. Deux ans plus tard, Co-Lab organise à Times Square une exposition qui réunit dans un même espace graffeurs, féministes, artistes politiques et tenants d'un renouveau de la figuration. Lee Quinones y rencontre Jean-Michel Basquiat, Keith Haring et Jenny Holzer.

En 1981, Patti Astor (à droite sur la photo ci-dessous) ouvre la Fun Gallery dans l'East Village. Pendant quatre ans, l'actrice underground, qui a découvert le *writing* grâce à Fab 5 Freddy, trouve là l'occasion d'exposer tout ce que New York compte alors de *kings*: Seen, Futura, Lee, Rammellzee, Iz the wiz, Lady Pink, Zephyr, mais aussi Keith Haring (en bas, de dos sur la photo). Un an après l'ouverture de la galerie, la «reine de Downtown» sera aussi l'un des personnages principaux de *Wild Style* de Charlie Ahearn.



Les contacts entre les deux mondes se font aussi dans les clubs et les soirées branchées. Au Mudd Club, au Roxy ou au Club 57, Lee, Zephyr ou Fab 5 Freddy fréquentent les acteurs, peintres et musiciens élevés à l'ombre de Warhol et de sa Factory. Loin de se circonscrire au mouvement hip-hop qui émerge à l'aube des *eighties*, le graffiti se frotte alors à la *new wave* et au *punk*: Lee peint dans un clip de Blondie, Futura accompagne les Clash en tournée...

Pourtant, le graffiti ne rencontre au-delà du New York bohème qu'un engouement éphémère. Quand Sidney Janis, galeriste versé dans l'expressionnisme abstrait et le pop art, organise en 1983 une exposition de «post-graffiti», Daze, Toxic ou Rammellzee y sont éclipsés par Keith Haring et Jean-Michel Basquiat. Dans un milieu tendu entre minimalisme et néo-expressionnisme, les toiles peintes par les *writers* sont au mieux perçues comme une forme maladroite de primitivisme, au pire comme une trahison commerciale des folklores afro- et latino-américains.

La guerre contre le graffiti

À l'indifférence des élites artistiques, s'ajoute l'hostilité du grand public, des autorités et d'une large frange de la presse. Alors que le *writing* est

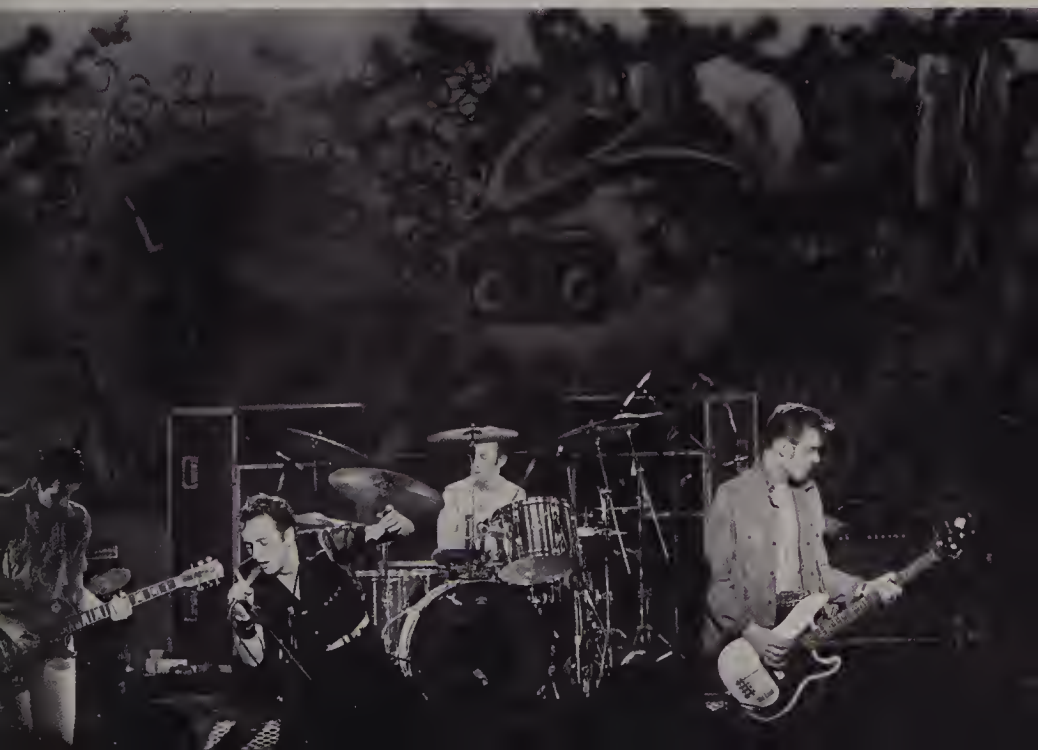
"Pas étonnant que Lindsay soit parti en guerre contre le graffiti. La ville était prête à tolérer la drogue, la corruption, la circulation démente, le banditisme et toutes les formes d'agression nocturne, et la pollution, mais elle ne pouvait supporter une majestueuse forêt de graffitis sur ses murs de quarante étages. Construisez un mur et équilibrez la maladie. Car les murs blancs et vides de la nouvelle architecture vinrent amortir toute cette violence latente."

Norman Mailer, *The Faith of Graffiti*

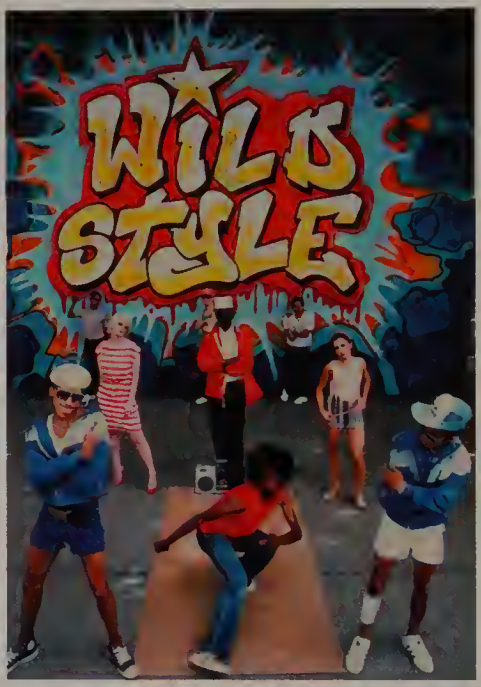
dans les faits un contrepoint à la ségrégation, il est perçu comme le signe trop visible de l'insécurité qui mine alors New York. En 1972, le maire John Lindsay lui déclare officiellement la guerre et fait voter une loi qui adapte les sanctions au crime commis et contraint les auteurs de graffitis à effacer leurs forfaits. Dans une ville au bord de la banqueroute, la municipalité dépense plusieurs dizaines de millions de dollars par an pour endiguer le fléau, et crée notamment une brigade antigraffiti chargée de recenser les pièces et d'appréhender leurs (f)auteurs. Sans grand succès: les *writers* étant pour la plupart âgés de moins de 16 ans, les vagues d'arrestations restent généralement lettre morte.

Parallèlement, la MTA (Metropolitan Transportation Authority), qui administre le réseau ferroviaire new-yorkais, met tout en œuvre pour juguler l'hémorragie. En 1976, elle généralise l'utilisation d'un solvant capable de dissoudre la peinture aérosol, mais qui endommage les trains et affecte dangereusement la santé de ceux qui le respirent sans pour autant dissuader les *writers*.

Au début des années 1980, le *writing* n'est pas encore totalement confondu avec le hip-hop. Lorsque les Clash (ci-dessous) débarquent à New York en 1981 pour une série de concerts, c'est Futura 2000 qui peint la banderole annonçant leur passage, avant de les accompagner dans leur tournée européenne. Deux ans plus tard, il enregistre avec le groupe le titre *The Escapades of Futura 2000* – rap où l'artiste raconte sur une musique de Mick Jones son parcours de *writer*.



Il faut attendre les années 1980 pour que les efforts des autorités commencent à porter leurs fruits. En 1981, le maire Edward Kock relance la lutte antigraffiti et annonce la création, autour du dépôt de Corona, d'une double clôture entourée de barbelés et gardée par des bergers allemands. Quelques mois plus tard, le dispositif est généralisé à l'ensemble des dépôts new-yorkais et les métros sont repeints en blanc. Il faut tout de même attendre 1989 pour que la MTA déclare avoir gagné la guerre contre le graffiti. Mais à l'époque, ce dernier a déjà largement essaimé hors des frontières américaines pour donner naissance à une véritable internationale artistique.



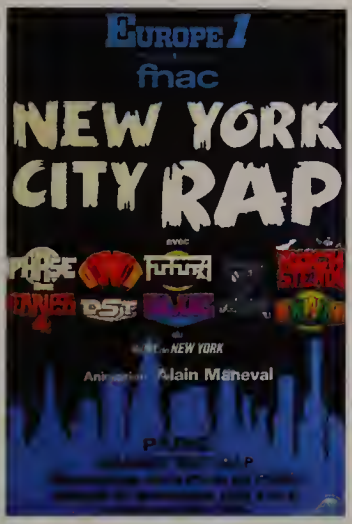
À l'époque où le *writing* émerge sur la côte Est des États-Unis, São Paulo voit se développer sa propre école calligraphique: le *pixaçao*. D'abord conçu comme une arme contre la dictature, il est aujourd'hui très proche du graffiti, à la fois comme langage chiffré destiné aux seuls initiés et comme défi lancé à la verticalité de la ville.

L'internationale graffiti

Dans les années 1970, New York n'est pas la seule métropole américaine à voir ses murs couverts de graffitis. Sur l'autre rive du continent, Los Angeles connaît un phénomène comparable et sans doute beaucoup plus ancien: le *cholo*. Imitant la typographie Old English, il est la déclinaison visuelle, sur les murs des quartiers latinos, de la culture des gangs.

Pourtant, c'est uniquement via le graffiti new-yorkais que l'art mural *made in US* se diffuse hors des frontières américaines. Il débarque en Europe à l'aube des *eighties*. Par petites touches d'abord: en 1979, le collectionneur d'art Claudio Bruni invite Fab 5 Freddy et Lee à exposer leurs œuvres à la galerie Medusa à Rome. Trois ans plus tard, Bernard Zekri, producteur français de rap, organise le New York City Rap Tour et fait découvrir à la France tous les versants de la culture hip-hop – de la musique d'Afrika Bambaataa au *breakdance* du Rock Steady Crew, en passant par les graffitis de Futura,

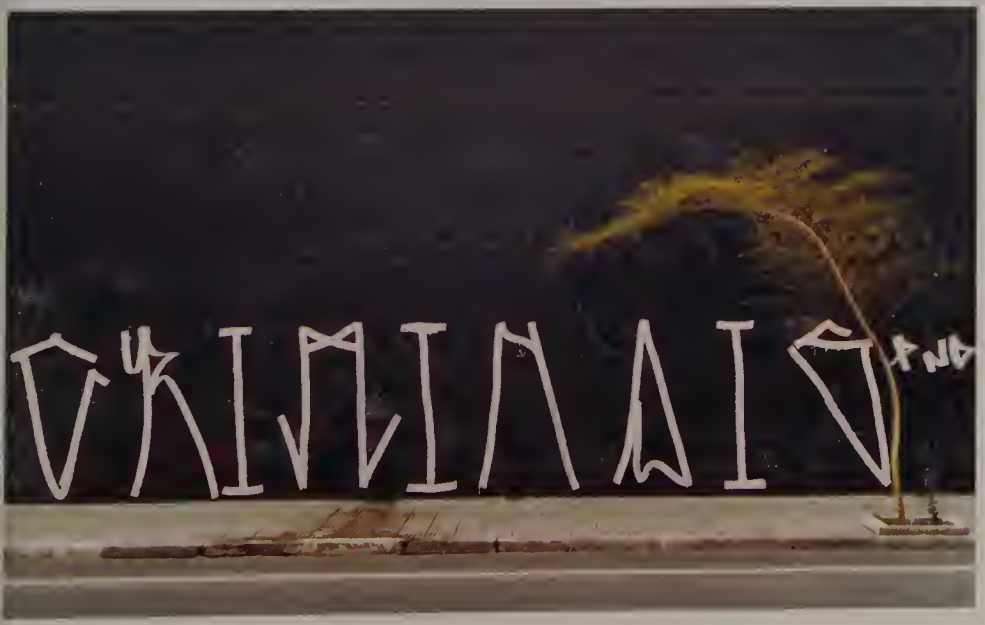
Rammellzee, Dondi et Fab 5 Freddy. Le prosélytisme de la Zulu Nation d'Afrika Bambaataa, la sortie du film *Wild Style* en 1983 et la parution un an plus tard de *Subway Art*, ouvrage photographique d'Henry Chalfant et Martha Cooper immédiatement promu au rang de bible du graffiti, feront le reste: au milieu des années 1980, le *writing* devient un phénomène massif qui touche toutes les métropoles européennes. Il y rencontre les traditions murales locales: pochoirs (dans les années 1980, ce dernier est surtout le fait des punks), affiches et graffitis politiques.



Bien que fictionnel, le film *Wild Style* de Charlie Ahearn (affiche page de gauche) offre un témoignage rare sur la naissance du hip-hop à l'aube des *eighties*.

Le graffiti bleu blanc rouge

Si le graffiti new-yorkais est né dans les quartiers déshérités de la ville pour se diffuser ensuite dans toutes les sphères sociales, son versant hexagonal suit un mouvement inverse, de sorte que les premiers graffeurs français sont pour beaucoup des enfants des classes moyennes et de la bourgeoisie. À Paris, Bando, Scam, Colt et Mode2 des CTK (Crime Time Kings) investissent d'abord les quais de la Seine



puis poussent vers le nord, où les palissades du Louvre en chantier et de Beaubourg offrent aux premiers *writers* français d'abondantes surfaees. En 1985, Ash des BBC (Bad Boys Crew) repère un terrain vague situé entre les stations de Stalingrad et La Chapelle. Jusqu'en 1989, ee que Paris eompte de graffeurs y eonverge, faisant des lieux le «Hall of Fame» du *writing* hexagonal, sinon européen.

En même temps qu'il se développe dans les terrains vagues (Stalingrad, Duvernet, etc.), le graffiti investit le métro parisien. Aux tags exéeutés dans les eouloirs et à l'intérieur des rames, suceèdent bientôt des pièees grand format sur les surfaees extérieures des métros et RER. À la fin des années 1980, des *writers* tels que Nasty, Pseye ou Colorz s'aventurent de plus en plus fréquemment dans les entrepôts de la RATP et perpétuent sur le sol hexagonal la tradition amérieaine du graffiti sur train. En la matière, e'est sans doute Oeno et les VEP (Vandales en puissanee)

Parmi les *writers* franciliens à avoir fait du train leur support de prédilection, Azyle occupe une place à part, tant par sa manière de peindre (ci-dessus) que par son *modus operandi*. Agissant le plus souvent seul, il préfère la répétition d'un même tag aux pièces de grande taille. Au tout début des années 1990, il se forge une façon bien à lui d'occuper l'espace grâce à ce qu'il appelle ses «punitions» et acquiert vite, en dépit d'une «carrière» relativement courte, la reconnaissance de ses pairs.

qui détiennent le plus haut fait d'armes: en 1991, ils bombent la station Louvre et provoquent le scandale dans la presse.

Comme à New York dix ans plus tôt, la presse et le grand public condamnent à l'unanimité ou presque un phénomène perçu comme le symptôme des maux dont souffre alors la société française: chômage, crise des banlieues, échec de l'urbanisme, inégalités sociales et raciales... Pour endiguer ce flot de «pollution visuelle», la RATP dépense des millions de francs chaque année, et développe peu ou prou les mêmes techniques que la MTA: supports antigraffitis, solvants, surveillance des couloirs et dépôts, recensement et nettoyage systématique des trains tagués, campagnes de communication...

Ce plan de lutte porte ses fruits au début des années 1990. Le graffiti est pourtant devenu à l'époque une subculture de masse qui touche les adolescents de toutes classes sociales, et auquel les premières expositions de *writing* (chez Agnès B. ou à Nantes) et parutions sur le sujet (l'ouvrage *Paris Tonkar* sort en 1991) offrent un début de reconnaissance.

«Je dirais que cette photo date de 1989. La première vague du graff en France était sur la fin. L'idée, avec mes potes de l'époque (le début des MAC [«Mort aux cons»]) était de se réunir dans un terrain vague afin de tout repeindre comme une sorte de galerie à ciel ouvert pour montrer une autre image du tag... Chacun était au service de l'autre. Ce n'était plus l'ego qui primait mais de travailler en commun. Sur la photo, je suis en train de faire le remplissage d'un graff pour Juan.»

Psyckoze

POSTE
DANGER DE MORT
S'OFFRIR
QUAND
TOUT
SE VEND

Porté par l'exemple du graffiti, l'art urbain connaît dans les années 1980 son premier âge d'or. En France, aux États-Unis ou à Berlin, une génération d'artistes nourrie à la pub et au rock tourne le dos au minimalisme et va trouver dans la rue un nouveau terrain d'expression et de liberté. *Writers*, pochoiristes, peintres issus de la figuration libre et artistes conceptuels se livrent alors entre eux, mais aussi entre eux et la pub, une concurrence dont l'enjeu est la visibilité.

CHAPITRE 4

LA RUÉE VERS LA RUE

Dans les années 1980, la bombe aérosol trouve un nouvel usage grâce au pochoir. Outil de promotion pour Speedy Graphito (ci-contre), il permet à Miss.Tic de décliner sur les murs une sorte de «journal *extime*» fait d'imagerie pop et de calembours poétiques (page de gauche).

Une critique en acte de la publicité

Si les Trente Glorieuses ont été l'âge d'or de la publicité, celle-ci est devenue dans les années 1980 un phénomène culturel de masse. Portée par le marketing et l'essor des grandes agences, elle a achevé de conquérir l'espace public et se décline partout: dans la presse, à la télé, mais aussi sur les murs, places, réseaux routiers, abribus, véhicules, kiosques... Dans le domaine des arts, son omniprésence vient nourrir les attitudes les plus diverses. Quand le pop art et le nouveau réalisme en avaient fait l'étalon de toute production visuelle à l'ère du consumérisme, les artistes de la génération suivante y voient tantôt un inépuisable vivier de formes et une source d'inspiration, tantôt le signe trop visible d'un système économique à combattre. Dans l'espace urbain notamment, la réclame devient l'objet d'une critique en acte exercée à même le support. Ainsi, à partir de 1977, le Billboard Liberation Front (Front de libération des espaces publicitaires, abrégé en BLF) mène contre les panneaux publicitaires de San Francisco une guérilla sémiotique dont les formes renouent (sans que la filiation soit revendiquée) avec la pratique

Si Barbara Kruger a investi l'espace urbain (ci-dessus), c'est le plus souvent à l'occasion de commandes. Ses photomontages n'en ont pas moins nourri la génération street art, Shepard Fairey en tête.

situationniste du détournement. Les actions du collectif prennent d'abord pour cible le lobby du tabac. Dans la lignée des croisades antipub menées dans les années 1930 par certains puritains, le BLF veut révéler de la sorte ce que le cow-boy de Marlboro s'obstine à taire: les effets de la cigarette sur la santé.

Contre-propagandes

Quand les activistes du BLF dévoilent l'envers des mythes mobilisés par les fabricants de tabac, Barbara Kruger se livre à une critique plus globale de la publicité, et s'attache à en démonter aussi bien l'idéologie (machiste, raciste) que les procédés argumentatifs (images chocs et slogans). Renouant avec l'esthétique de l'agit-prop, cette artiste formée au graphisme publicitaire détourne des photos trouvées dans les magazines et leur fait servir une charge contre la «fabrique du consentement», dont ce slogan résume assez l'ironie: «*I shop therefore I am*» («J'achète donc je suis»). Si Kruger destine d'abord ses contre-publicités à l'espace clos de la galerie, elle les affiche aussi à l'occasion dans la rue, où elles sont mises au service de diverses luttes minoritaires (féminisme, égalité raciale, droit à l'avortement).

> «Notre but est d'encourager chacun à prendre possession des panneaux et à y écrire tout ce qu'il veut. Peu nous importe ce que ces groupes ou individus disent sur leurs panneaux: la seule chose qui importe est qu'ils disent quelque chose. Le BLF a été accusé d'être un collectif artistique par différents critiques. Certains membres du BLF sont des artistes. Cependant, notre cœur d'activité n'est pas l'art. L'art est une marchandise et ce que nous faisons est gratuit [...]. Nous sommes une agence de publicité illicite et gratuite.»
>
> Jack Napier, membre du BLF

À la fin des années 1970, Jenny Holzer investit elle aussi l'espace urbain, et commence à couvrir New York de «truismes», qui sont tout à la fois la parodie et l'envers des slogans dont la ville est saturée. Mais l'artiste n'adopte pas uniquement l'affiche: en écho à l'invention par l'industrie culturelle (le cinéma tout particulièrement) des produits dérivés, elle décline ses aphorismes sur les supports les plus divers – des T-shirts aux bandeaux lumineux de Times Square.

Ci-dessus, une affiche de Gran Fury dénonçant la politique du gouvernement en matière de SIDA.

L'art de la communication militante

La publicité n'est pas seulement pour les artistes un objet de critique. Dans les années 1980, elle devient aussi le modèle sur lequel s'aligne la communication militante. À New York, une poignée de collectifs artistiques engagés dans la lutte pour les droits des minorités y voient le moyen de gagner en visibilité, et cherchent à mobiliser l'opinion lors de vastes campagnes d'affichage. Parmi eux, les Guerrilla Girls: ces féministes jalouses de leur anonymat au point de le protéger derrière des masques de gorilles s'affairent depuis 1985 à dénoncer les discriminations à l'œuvre dans le monde de l'art. Longtemps condamnées à demeurer au seuil des musées, elles en couvrent les abords d'affiches, où elles questionnent avec humour les procédures de sélection qui écartent de l'institution femmes et minorités ethniques.

À la fin de la décennie, Gran Fury se met au service d'un nouveau front de lutte: le SIDA. Alors que le virus devient pandémique, ce collectif artistique

s'agrège à Act Up et lance une campagne d'affichage illégal dont le but est double: dénoncer le silence des autorités sur le sujet et mettre le SIDA au cœur du débat public. Avec le concours des institutions artistiques, Gran Fury loue aussi des espaces publicitaires et les couvre d'affiches « coups de poing » dont les visuels (couples homosexuels, main tachée de sang, triangle rose) tranchent avec le kitsch de la réclame.

L'art urbain, une forme d'autopromotion ?

De jeunes artistes avides de reconnaissance regardent aussi la publicité comme un modèle d'efficacité dont s'inspirer pour leur propre compte. Les *writers* sont évidemment à ranger dans cette catégorie. Même s'ils ne cherchent pas à être lus du grand public, ils conçoivent leur blaze comme on crée un logo et leur manière d'occuper l'espace obéit aux mêmes stratégies de visibilité que la pub.

Collectif anonyme et acéphale, les Guerrilla Girls se sont donné pour mission de « combattre les discriminations à coup de faits, d'humour et de fausse fourrure ». La légende veut qu'elles doivent à un malentendu leurs masques de gorille. Alors qu'elles cherchaient les moyens de protéger leur anonymat, l'une d'entre elles fut envoyée acheter des « masques de guérilla ». Ayant mal compris la consigne, elle aurait rapporté de sa course des « masques de gorille » (*gorilla* en anglais).

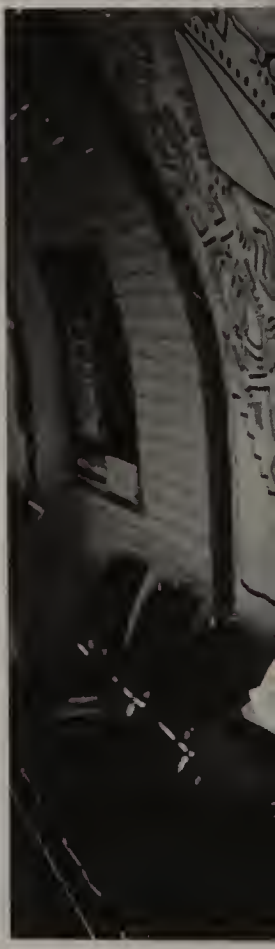
À la toute fin des années 1970, un jeune artiste comprend très vite le parti qu'il peut tirer de leur exemple. Il s'agit de Jean-Michel Basquiat. S'il serait très abusif de le considérer comme un artiste urbain, il n'en a pas moins appris certaines leçons du graffiti – dont sa formidable capacité à mobiliser l'attention. Il commence à « œuvrer » dans les rues en 1978 sous le pseudonyme de SAMO (pour « Same old shit ») suivi d'un copyright. Ses interventions dans l'espace urbain sont ciblées, et ne s'écartent guère du bas Manhattan – celui des clubs et des galeries. Elles consistent en aphorismes provocateurs qui disent la condition de l'homme noir aux États-Unis, les inégalités sociales à l'œuvre dans le monde de l'art ou encore le conditionnement qu'opère la télé. S'ils explorent déjà quelques-uns des thèmes chers à Basquiat, ce sont aussi les slogans d'une habile campagne d'autopromotion qui portera bientôt ses fruits: avant que l'artiste ne dévoile son identité un jour d'avril 1979, tout le monde à Manhattan se demande qui est SAMO.

> « À présent, j'avais trouvé un moyen de faire partie des artistes graffiti sans réellement les imiter, parce que je ne voulais pas dessiner sur les trains, ni m'introduire dans les dépôts, ni couvrir l'extérieur et l'intérieur des métros. »
>
> Keith Haring, *in* John Cruen, *The Authorized Biography*

Du graffiti au néo-expressionnisme

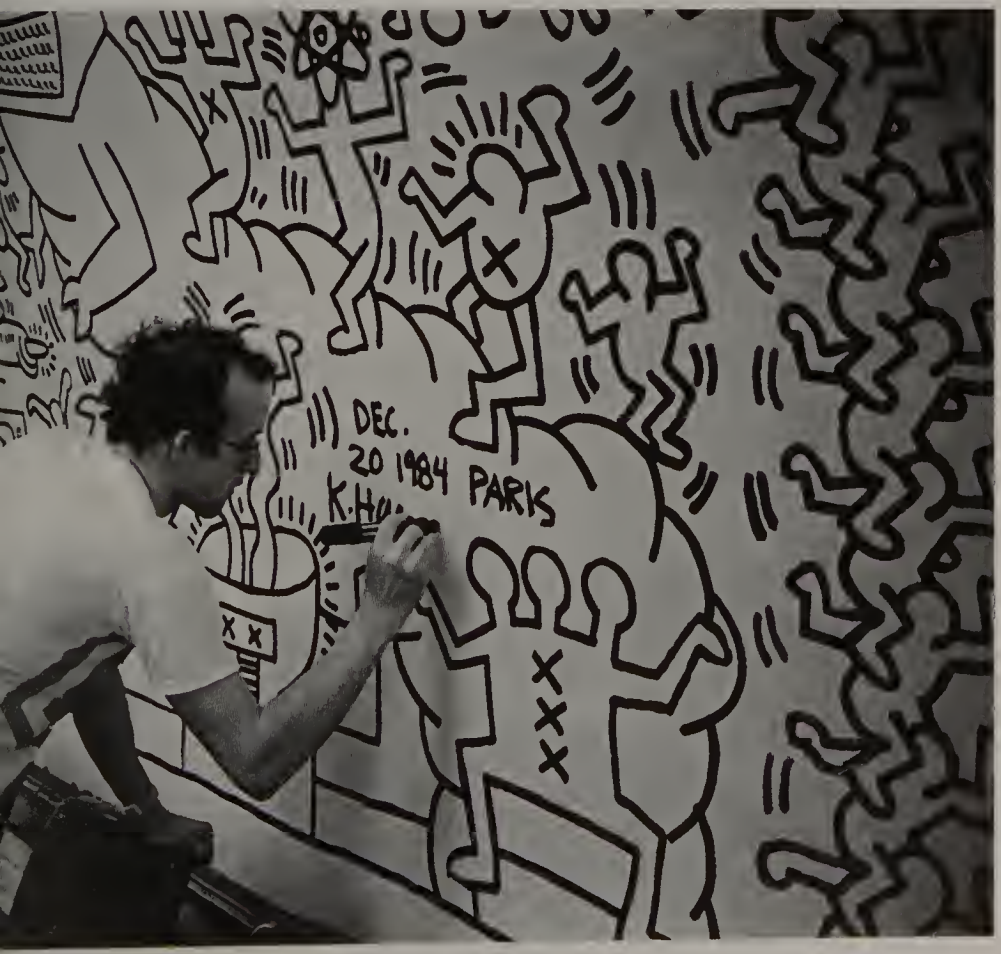
L'autre grand enfant de la pub et du graffiti dans l'Amérique de ces années-là est Keith Haring. Héritier du pop art et de Walt Disney, il a assimilé toutes les leçons du *merchandising*. Après un bref passage dans une école de graphisme, il rencontre à la Visual School of Art à New York une scène alternative désireuse d'exposer hors des circuits traditionnels. Haring se fait alors l'orchestrateur d'expositions au Mudd Club et au Club 57, et y joue les traits d'union entre le *writing* et la bohème underground d'East Village.

Au cours de l'hiver 1980, l'artiste commence aussi à dessiner dans la rue avec un marqueur. Il y décline les motifs simples et naïfs qui forment depuis son passage en école d'art sa grammaire personnelle: chiens, bébés, soucoupes volantes, dollars... Puis il remarque dans le métro des emplacements publicitaires vides dont la surface noir mat offre un support idéal pour dessiner à la craie. Les couloirs de correspondance,

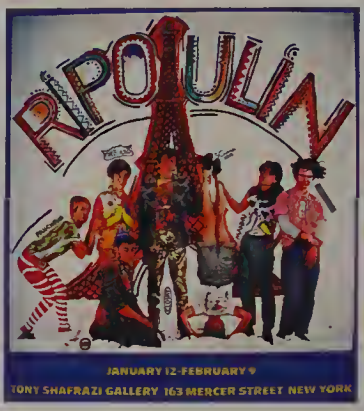


que se disputent alors *writers* et publicitaires, deviennent pour Keith Haring un laboratoire. Il commence à y tracer des dessins où se croisent l'intime, le politique et les mythologies du temps. À sa grande surprise, ses œuvres restent visibles plusieurs semaines, et ne sont pas dégradées. Mieux: on vient le voir pour lui demander s'il en est l'auteur, s'il s'agit de pubs ou de commandes. Il mesure alors l'énorme impact qu'acquiert toute œuvre une fois placée dans l'espace public. L'ouverture de sa boutique Pop Shop et la création systématique de multiples produits dérivés (mugs, badges, etc.) susceptibles de circuler partout seront les conséquences directes d'une telle découverte.

Ci-dessous, Keith Haring dessinant dans le métro parisien en 1984 à l'occasion de l'exposition «5/5 figuration libre, France/USA» organisée au musée d'Art moderne.



Vive la peinture !



Cette manière d'appréhender la réclame comme un phénomène culturel de masse où puiser images et formes est un trait commun à tous les tenants du néo-expressionnisme, autrement appelé *bad painting* ou figuration libre. Née à l'aube des années 1980 en réaction à l'art conceptuel et au minimalisme, cette mouvance enfante un style figuratif marqué par sa spontanéité, sinon sa sauvagerie, et dont les modèles sont à chercher dans la culture de masse (*cartoons*, télévision, cinéma) et les contre-cultures populaires (punk et graffiti en tête).

Pour les tenants de la figuration libre, créer dans la rue revient aussi bien à affirmer leur liberté qu'à toucher un public plus large. En France, c'est aussi une manière d'exposer leurs œuvres à une époque où les galeries ne sont pas encore prêtes à les accueillir. À Paris, le début des années Mitterrand voit ainsi apparaître des collectifs nourris à la pub, à la télé, mais aussi à *Bazooka* ou *Métal hurlant*, et qui trouvent dans l'espace urbain un lieu où assouvir

••Des centaines de mètres de palissades se dressaient dans les quartiers Beaubourg, les Halles et autour du chantier de la pyramide du Louvre. Le symbole était fort. Nous voulions attaquer les forteresses de l'art institutionnel. Nous étions comme des Indiens contre les Yankees.••

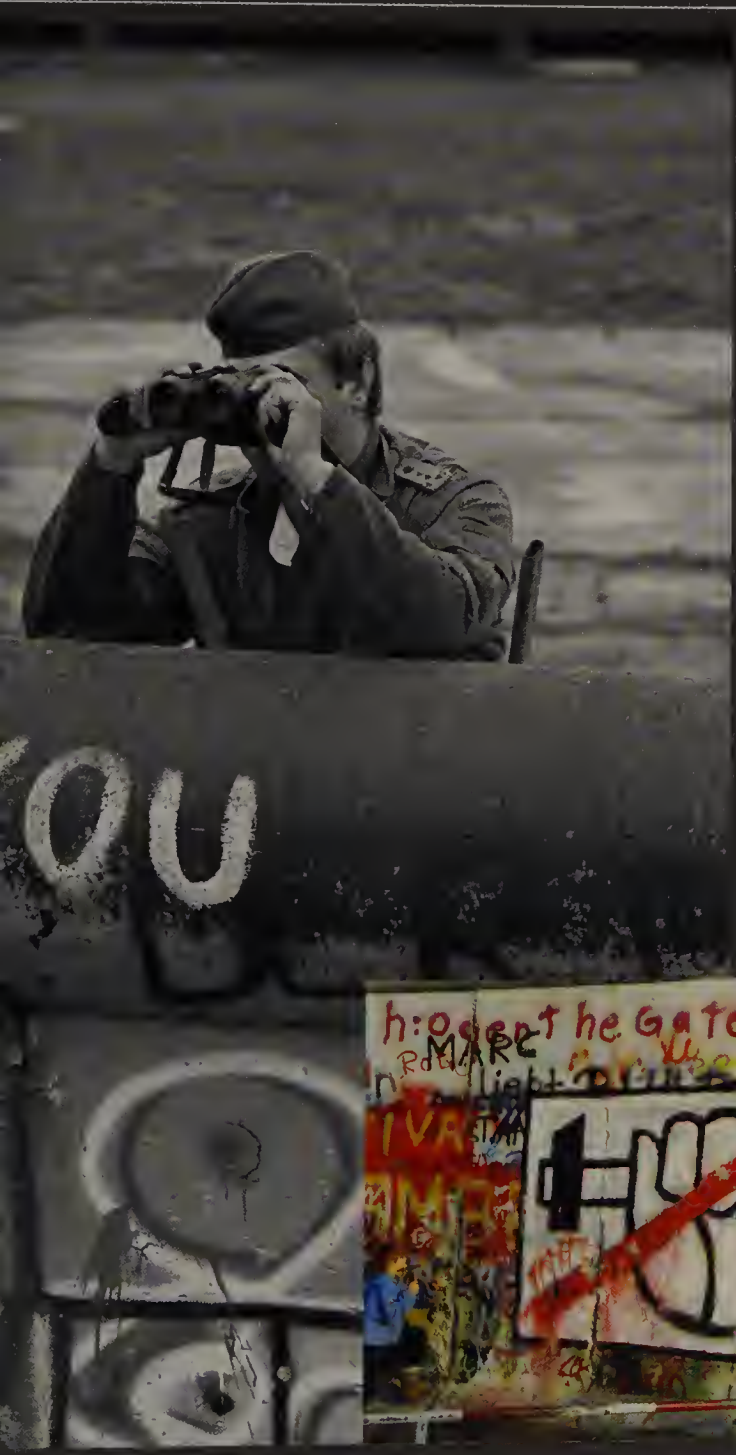
VLP, Vive la peinture

leur formidable besoin d'expression. En 1983, Michel Espagnon, Jean Gabaret et Martial Jalabert créent les VLP. Leur programme est tout entier contenu dans les trois termes de leur acronyme: Vive la peinture! Sur les palissades de Beaubourg, au bord du canal de l'Ourcq et dans tous les espaces offrant de vastes palissades à couvrir, le trio jette sa peinture stridente et primitive lors de performances orchestrées sur la voie publique. C'est aussi l'époque où Speedy Graphito et le collectif X-Moulinex couvrent les passages piétons de motifs tracés à la peinture fluo; celle où les Frères Ripoulin et Banlieue-Banlieue s'approprient les panneaux publicitaires pour y exposer leurs œuvres figuratives et colorées; celle enfin où Jérôme Mesnager commence à décliner partout son fameux bonhomme blanc.

Au début des années 1980, Berlin connaît un phénomène comparable: côté Ouest, entre les graffitis politiques et les affiches publicitaires, le Mur se couvre progressivement de vastes fresques de couleur – certaines anonymes, d'autres revendiquées par un jeune artiste lyonnais, Thierry Noir.

Composé entre autres de Jean Faucheur, Ox, Piro Kao (aujourd'hui Pierre Huyghe), Manhu et Closky (aujourd'hui Claude Closky), le collectif des Frères Ripoulin a gagné ses titres de gloire en pratiquant l'affichage sauvage. «Les panneaux d'affichage avaient quelque chose de muséal qui me convenait très bien, explique Jean Faucheur. Le fait de détruire ce que je créais était très excitant et provoquait pas mal de changements dans le travail lui-même. Je me suis mis à peindre des formes plus essentielles, plus percutantes» (*In situ*).

GOD LOVES



Érigé en 1961, le mur de Berlin n'a commencé à se couvrir de graffitis qu'au début des années 1980. Si l'essentiel des inscriptions sont tracées sans intention esthétique (messages politiques, mots d'amour, etc.), le « mur de la honte » a aussi servi de support à des artistes comme Harald Naegeli, Thierry Noir ou Keith Haring.
À son propos, le peintre Peter Klasen écrit: « [...] les hommes voulaient que le mur soit une séparation, et il devient en fait son contraire: un ferment et un lieu qui matérialise une ligne d'échange et de partage. Ce mur conçu pour empêcher le dialogue devient un lieu privilégié de la communication. »

Les premiers pochoirs de Blek le Rat datent de 1981, bien qu'il ait découvert le graffiti à New York dix ans plus tôt. Agissant de nuit, l'artiste commence à faire courir des rats le long des murs – « c'est le seul animal libre dans la ville », explique-t-il – puis bombe des personnages à l'échelle 1 dont il emprunte les traits aux icônes du rock ou à la politique (ci-contre, un portrait de Mitterrand).

« Vite fait bien fait »

L'élan de spontanéité qui mène les artistes dans la rue trouve aussi à se satisfaire grâce à un outil simple et bon marché: le pochoir.

Avant la fin des années 1970, cette technique d'impression très ancienne est l'apanage de l'industrie, de la signalétique et de la propagande. L'un des premiers à en introduire l'usage dans le champ artistique est l'Américain John Fekner. Cet artiste pluridisciplinaire (il est tout autant musicien que vidéaste ou peintre) se donne pour mission de pointer du doigt les mutations de l'espace physique, culturel et mental dans lequel évoluent alors les New-Yorkais. En 1978, seul ou avec son complice Don Leitch, il détourne la typographie utilisée dans le pochoir industriel et décline *in situ* sur les murs de Brooklyn ou du Queens des inscriptions de grande taille qui sont autant de commentaires anonymes (Fekner ne signe pas ses œuvres), sinon de messages subliminaux, sur l'état de délabrement dans lequel se trouvent alors certains quartiers de New York: « DECAY » (« délabrement »),

Arrêté en 1991 alors qu'il est en train de peindre sur un mur une Vierge caravagesque, il décide de troquer le pochoir contre l'affiche. Au printemps 2005, il a ainsi couvert les rues de Paris de portraits de Florence Aubenas, alors otage en Irak.

«ABANDONED», «No TV», «instant this instant that», etc.

À l'époque où Fekner ou Tom Otterness tracent à New York leurs premiers pochoirs, la simplicité du procédé et sa vitesse d'exécution le font aussi adopter par les punks, dont il sert l'éthique de la débrouille et du «Do it yourself!» En 1977, on commence à trouver des pochoirs sur les T-shirts des Clash, dans le métro londonien mais aussi sur le parcours des manifs antinucléaires. Ce nouvel usage du pochoir à des fins artistiques et militantes a sur les enfants du rock l'effet d'une déflagration. En France notamment, la technique est très largement adoptée par une poignée d'artistes séduits par son côté «vite fait bien fait».

Paris, capitale du pochoir?

Si l'on trouve des pochoirs à Londres ou Amsterdam, c'est en France que le procédé connaît l'essor le plus spectaculaire. À partir de 1981, Blek le Rat commence à bomber ses œuvres dans les rues de Paris au cours d'équipées nocturnes avec un ami. L'année suivante, Jef Aerosol peint ses premiers pochoirs dans le centre-ville de Tours. En pleine effervescence punk et *new wave*, ces artistes puisent leurs motifs dans la mythologie du rock, et reproduisent sur les murs emblèmes animaliers de l'underground (rats, chauves-souris), portraits de musiciens ou pochettes de disques.

"Le projet ne tournait pas seulement autour d'un immeuble en démolition, mais de l'effacement de toute trace de présence humaine."
John Fekner à propos de «The Remains of Industry», 1979

Dans les années qui suivent, naît ainsi une véritable scène dont les protagonistes s'appellent Miss.Tic, Speedy Graphito, Marie Rouffet, Surface Active ou Epsylon Point. Si ces artistes ne forment pas un mouvement à proprement parler, ils n'en partagent pas moins une même inclination pour les cultures populaires: rock, bande dessinée, magazines, cinéma.

Le quartier des Halles, où l'ouverture de Beaubourg attire à l'époque nombre de galeries branchées, est leur lieu d'élection. Il faut dire que les bombages nocturnes auxquels se livrent les pochoiristes ne sont pas toujours exempts de stratégie promotionnelle.

«Médias-peintres»

De fait, à mesure qu'ils couvrent la ville de slogans et d'images colorées, les artistes urbains suscitent un intérêt croissant chez les journalistes, qui voient dans leur activité un phénomène dans l'air du temps. À la télé et dans la presse alternative branchée (*Actuel* en tête), interviews et reportages se succèdent au point qu'on commence à désigner les tenants de la scène parisienne comme des «médias-peintres».

Leur écho médiatique est d'autant plus vif que la scène parisienne tente alors de se fédérer. En 1985, à l'initiative du ministère de la Culture, «La Ruée vers l'art» réunit les pochoirs de Blek, Jef Aerosol ou Speedy Graphito sur les murs du Marais. La même année, les VLP rassemblent à Bondy l'essentiel des peintres et collectifs parisiens – d'Epsylon Point à Banlieue-Banlieue. Dans le sillage de ces événements, paraît aux éditions Alternatives un ouvrage dont le titre reprend un slogan de Jef Aerosol: *Vite fait, bien fait* (1986). Le lancement du livre a lieu

Ci-dessous, l'affiche de «La Ruée vers l'art» par Speedy Graphito. «Venant de milieux très différents, nous étions des individus réunis par une passion commune, la peinture, chacun étant autonome et libre. L'union faisant la force, des rassemblements se sont organisés et des actions collectives ont vu le jour. Il n'y a jamais eu de directive esthétique, de censure, d'école de style ou de preuves à fournir pour participer. Seule l'énergie dégagée avait de l'importance (Speedy Graphito, *In situ*).

à la galerie du Jour, et Agnès B. consacre à l'art urbain parisien sa première grande exposition.

À l'engouement de la presse et des institutions, répond bientôt celui des collectionneurs. À mesure que se déroulent ventes aux enchères et expositions, Mesnager, Miss.Tic, Jean Faucheur ou Speedy Graphito voient leur cote grimper significativement. Mais leur succès est de courte durée: au début des années 1990, la crise du marché de l'art marque un coup d'arrêt à l'euphorie de la scène parisienne. Les artistes subissent aussi dans la rue leurs premiers revers. Avec l'arrivée massive du graffiti, l'espace loisible se fait plus rare, leurs œuvres sont «toyées» et les procès de propriétaires mécontents succèdent à une décennie de laisser-faire. Il faudra attendre le tournant du millénaire pour que les pionniers de l'art urbain à la française retrouvent une place dans l'espace public et sur le marché de l'art.

Si ses premiers pochoirs sont autant d'hommages à la culture rock, Jef Aerosol a aussi occasionnellement peint des autoportraits (ci-dessus, en 1987). Dans les années qui suivent, l'artiste évolue vers un style plus épuré, où dominent les personnages en noir et blanc à l'échelle 1 accompagnés d'un élément caractéristique: la flèche rouge.

À la fin des années 1990, des *writers* à l'étroit dans les codes esthétiques et éthiques du graffiti commencent à en bousculer les règles, et donnent naissance à une mouvance globale qui sera diversement nommée post-graffiti ou street art. Utilisant une grande diversité de techniques et de supports, les *street artists* font ainsi du jeu et de l'invention autant de manières de reconquérir un espace urbain en voie de neutralisation.

CHAPITRE 5

POST-GRAFFITI ET STREET ART

Issu de la culture graffiti, Vhils commence en 2007 à tracer au marteau piqueur et au ciseau des portraits anonymes. Pour l'artiste portugais, c'est une manière de « révéler ce qui se trouve sous la surface, derrière le maquillage pour ainsi dire [...]. Une forme d'archéologie symbolique. » Ci-contre, mosaïque de Invader.

Du graffiti au street art

Les années 1990 ont été pour l'art urbain la décennie graffiti. À mesure qu'il devient une subculture de masse, ce dernier tend à supplanter toute autre expression spontanée dans l'espace public. L'hégémonie du *writing* n'est pas seulement le cauchemar des autorités, qui déploient contre lui un arsenal répressif sans précédent: elle pose aussi problème aux graffeurs eux-mêmes, dont elle contrarie le désir de visibilité. Pour se distinguer de la masse, certains décident alors de s'affranchir des codes esthétiques du graffiti et s'orientent vers de nouvelles formes d'expression plus *mainstream*.

Dès le début des années 1990, une poignée d'artistes s'attache ainsi à faire évoluer les règles du graffiti – au risque d'être désavoués par leurs pairs. À New York, Cost et Revs transgressent cette règle absolue qui apparie l'aérosol au graffiti, et déclinent leurs noms via de nouveaux outils et de nouveaux médiums.

Sur la côte Ouest du continent, le graffiti doit sa mue à sa rencontre avec d'autres cultures populaires: *lowbrow* et *folk art*, bande dessinée et surtout skate-board. Avec ce dernier notamment, le *writing* partage une vision commune de la ville comme terrain de jeu et comme parcours d'obstacles dont il s'agit d'outrepasser les limites. Dans les années 1990, Shepard Fairey aka Obey bascule ainsi d'une culture à l'autre et fait du catcheur Andre the Giant l'icône d'une vaste campagne de propagande déclinée sur plusieurs supports: affiches, pochoirs et stickers.

À la même époque, Barry McGee orchestre à San Francisco la rencontre du graffiti et du *lowbrow art*, cette mouvance aux confins de l'art brut et de la

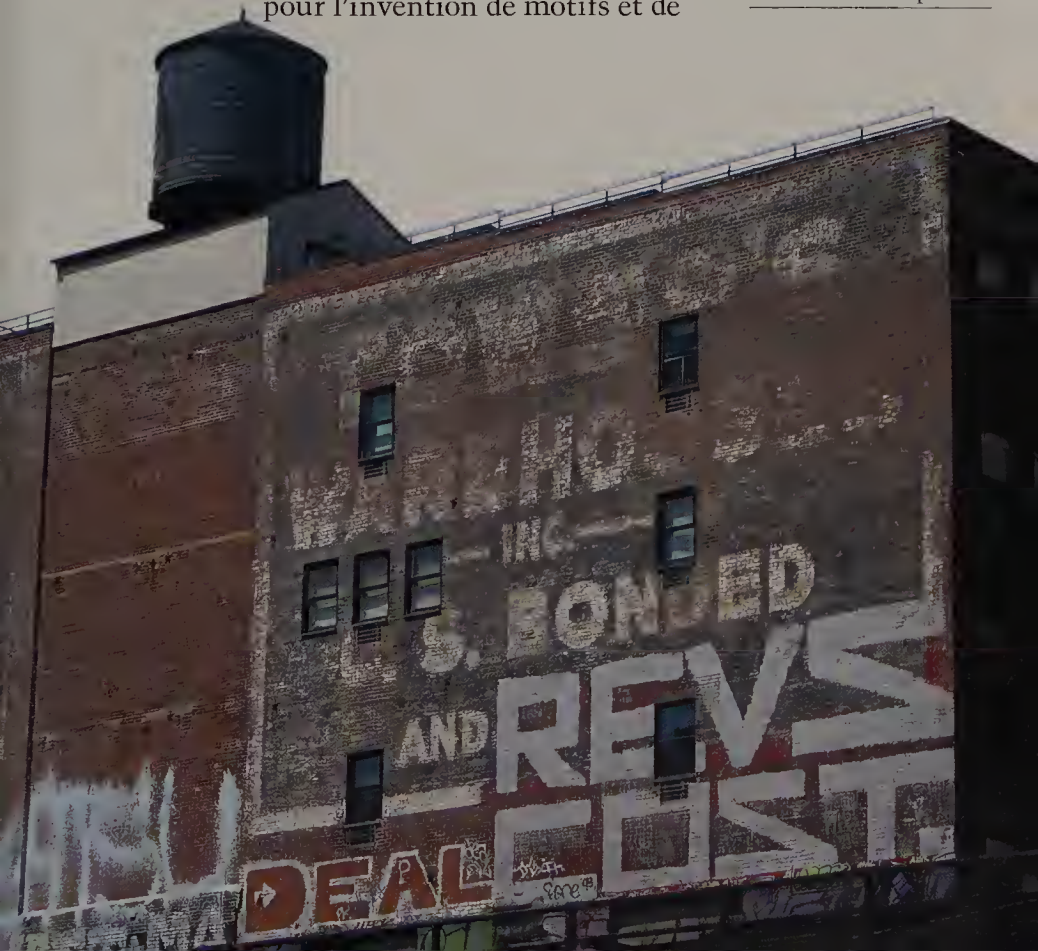
En 1989, Shepard Fairey commence à intervenir dans les rues de Los Angeles et à poser les fondements de ce qui s'affirmera au cours des années comme une campagne de propagande planétaire. «Je mets de l'art dans l'espace public pour plusieurs raisons, explique-t-il: pour toucher un public plus large, et tout particulièrement les gens qui ne vont pas dans les galeries; pour amorcer un dialogue avec le public – la rue est moins à sens unique que les galeries d'art ou les musées, où les œuvres sont protégées par des cadres en verre et accompagnées d'un prix, pour reconquérir quelques parcelles d'un espace urbain visuellement dédié aux publicitaires et aux pouvoirs publics, et pour inciter d'autres gens à suivre mon exemple.»

bande dessinée. Après avoir bombé plusieurs blazes – dont celui de Twist – sur tous les supports tombant à sa portée, il s'oriente vers un art plus proche de l'illustration que du graffiti, si ce n'est qu'il conserve l'usage de la bombe aérosol.

Post-graffiti

Dans le sillage de ces pionniers, l'art urbain connaît au tournant du millénaire un nouvel âge d'or. Portés par l'essor d'Internet, des artistes venus à la rue grâce au graffiti cherchent à en faire évoluer l'esthétique. Leur premier geste est de tourner le dos à la «religion du nom»: à l'obsession qu'ont les *writers* pour la lettre, ils préfèrent l'exploration de nouvelles formes. Ainsi, André, Zevs, Miss Van, Alëxone, Blu ou Os Gemeos délaissent le graffiti pour l'invention de motifs et de

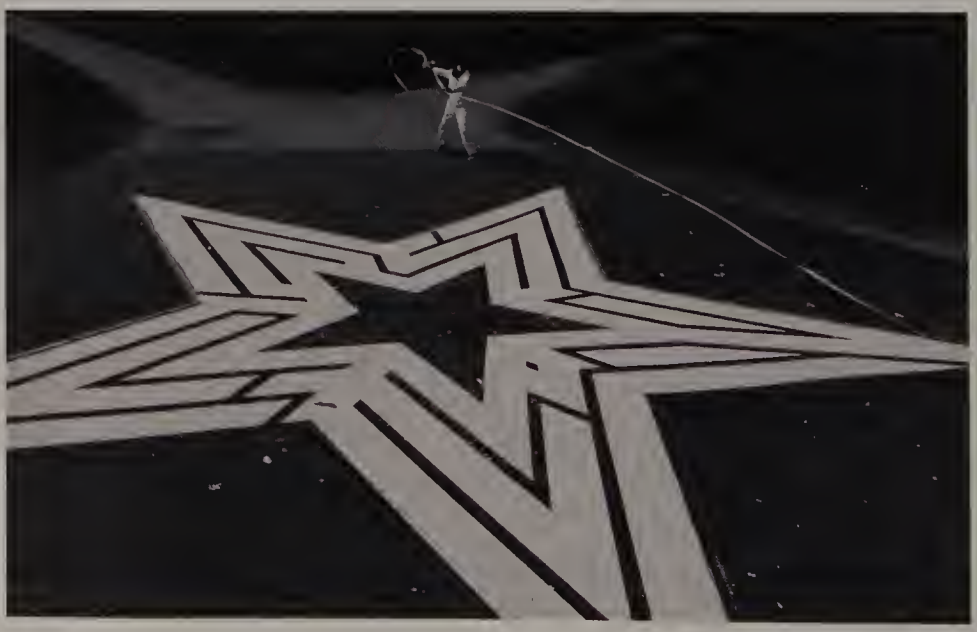
Dans le New York du début des années 1990, Cost et Revs troquent la bombe aérosol contre la peinture au rouleau et adoptent en contrepoint à la cryptomanie du *writing* une typographie lisible. S'il se conforme à une éthique du graffiti faite d'autopromotion et de prise de risque, le duo diversifie ses moyens d'intervention et crée plusieurs séries d'affiches où leurs pseudonymes jouxtent images, aphorismes et numéros de téléphone.



personnages; L'Atlas trouve dans la calligraphie arabe un prolongement du *writing made in New York*; JR troque ses bombes de peinture contre un appareil photo et couvre d'affiches les murs de Paris ou Montfermeil; Invader développe avec ses mosaïques un mode d'occupation du territoire à mi-chemin du graffiti et de l'invasion extraterrestre; Banksy ou Mark Jenkins s'orientent vers la sculpture pour mieux parodier les monuments et le mobilier urbain.. À la diversification des formes s'ajoute la variété des matériaux: avec le street art, le tricot, le chewing-gum, la mosaïque, les sacs plastiques, le végétal deviennent autant de moyens d'expression.

Si l'illégalité de leurs interventions contraint ces artistes à la même discrétion que les *writers*, leurs œuvres ne s'adressent plus désormais aux seuls initiés. Proche du graffiti dans sa manière de saturer l'espace et de chercher le meilleur emplacement, le street art s'en écarte – ce qui lui est à l'occasion reproché – par sa volonté de gagner en visibilité auprès d'un public plus large. Du reste, le *low cost* et Internet permettent aux artistes de diversifier leurs lieux d'intervention, et de concevoir leur travail à l'échelle planétaire.

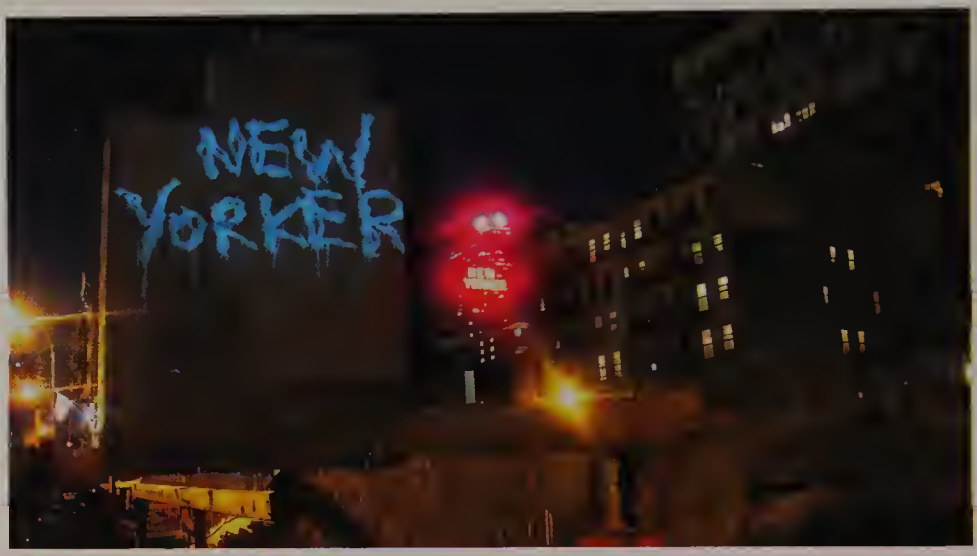
Comme la plupart de ses pairs, L'Atlas est venu à la rue par le graffiti. À l'aube des années 2000, la politique parisienne du mur blanc et le désir d'explorer d'autres écritures que le *writing* new-yorkais le conduisent à apprendre la calligraphie arabe. Son nom devient alors l'élément de base à partir duquel l'artiste déploie, le plus souvent sur le sol, une signalétique à contre-courant, faite de labyrinthes ou de boussoles (ci-dessous).



Dans un espace urbain saturé d'injonctions publicitaires et signalétiques, certains artistes choisissent de rompre avec le régime sémiologique contemporain pour ne rien signifier. Parmi eux, El Tono. Après son installation à Madrid en 2001, ce Français délaisse le graffiti pour l'élaboration d'une syntaxe moins tapageuse, faite de formes abstraites tracées au pinceau à même le support (ci-dessus).

Un graffiti « presque légal »

L'émergence du street art tient aussi au durcissement des mesures de répression prises à l'encontre des graffeurs. Dans les années 1990, la théorie de la vitre brisée et sa traduction en actes par la politique dite de la « tolérance zéro » inaugurent une décennie de procès et de murs blancs. Si la répression radicalise les « vandales » et favorise l'apparition de techniques nettement plus agressives (tags à l'acide, au diamant, à l'extincteur), elle incite le gros des troupes à la prudence. Parce qu'ils sont plus faciles à effacer, l'affiche et le sticker tendent alors à concurrencer la peinture à la bombe. À l'agressivité visuelle du graffiti, certains préfèrent désormais les interventions « microbiennes » que seul un œil attentif décèle. On cherche aussi à investir de nouveaux supports. Le sol, dont une idée reçue veut qu'il échappe à la législation, devient ainsi un espace de prédilection pour Zevs ou L'Atlas.



La mouvance street art tend aussi à développer des formes de *writing* qui n'altèrent plus leur surface. Aux États-Unis, le Graffiti Research Lab (GRL) bidouille en *open source* un projecteur qui permet de réaliser sur d'immenses surfaces des tags au laser. En guise de pied de nez à la politique du mur blanc conduite par la mairie de Paris, Zevs trace des graffitis au Kärcher et à la peinture UV. Non sans ironie, l'art urbain qu'on a tant vilipendé comme une forme de pollution visuelle, devient alors le révélateur d'autres formes de pollution – atmosphérique ou publicitaire.

Le graffiti 2.0

La génération street art est aussi profondément marquée par l'avènement d'Internet. Si la diffusion du graffiti était jusqu'alors l'apanage d'une poignée de fanzines, magazines et ouvrages spécialisés, le Web libère quantité d'archives et permet aux artistes de publier instantanément à échelle planétaire les photographies de leurs œuvres. Le numérique offre aussi de nouvelles possibilités d'archivage. Avec l'invention par le GRL du *graffiti markup language* (GML), il devient désormais possible de conserver la trace de ce qu'il y a dans le *writing* de plus essentiel mais aussi de plus fugace: le geste.

Fondé à New York dans le giron d'Eyebeam par Evan Roth et James Powderly, le GRL s'est donné pour but de « donner à des individus les moyens technologiques de modifier et reconquérir de manière créative un environnement quotidien envahi par la culture du commerce et de l'entreprise ». Cette rencontre du graffiti et de l'*open source* souligne ce que les deux cultures ont en commun – à commencer par l'éthique hacker, cette façon, selon Richard Stallman, d'« explorer les limites du possible "via" l'esprit de jeu, l'ingéniosité et l'aventure ».

Mais Internet ne favorise pas seulement la diffusion de l'art urbain: il en transforme tout autant l'esthétique et les modes d'intervention. Chez des artistes comme Invader ou les Anglais du collectif CutUp, l'avènement de la culture numérique consacre d'abord le pixel comme une nouvelle unité de base. Le Web permet aussi au graffiti de rencontrer la culture hacker, avec laquelle il partage quelques traits communs, dont le goût du jeu et l'éthique du «Do it yourself!». Revisité par le GRL, le *writing* s'ouvre ainsi au partage et à la collaboration. À mille lieues de la fermeture de mise dans le milieu, les outils (*laser tag*, *eye writer*) créés par le collectif new-yorkais sont en *open source*, et leur mode d'emploi est accessible en ligne.

Surtout, Internet offre un prolongement inédit à cet espace public qu'est la rue. De plus en plus, le street art se conçoit comme une pratique hybride tendue entre réalité physique et monde virtuel. À la première extrémité de ce continuum, certains artistes comme Aram Bartholl ou Filippo Minelli s'emploient à matérialiser l'univers du Net (géolocalisation, *peer to peer*, réseaux sociaux) dans l'espace urbain. Grâce au *gif*, à l'animation flash ou à la vidéo, d'autres renversent la relation

En 2010, à l'occasion d'une résidence à Eyebeam, Aram Bartholl imagine un système de *peer to peer* fondé sur l'installation de clés USB à travers la ville. Ces «Dead Drops» sont emblématiques du travail de l'artiste allemand, qui s'attache à transposer dans l'espace urbain les signes propres à la culture Web. Ainsi dans la série «Map», il place le marqueur de localisation de Google à l'emplacement même où le moteur de recherche indique le centre de la ville (ici, Taïwan).

de l'œuvre à la ville et font d'Internet leur véritable lieu d'exposition – celui où une intervention *in situ* fragmentée et discontinue pourra s'appréhender dans son unité.

Reconquérir l'espace public

En montrant combien sont désormais ténues les frontières entre mondes physique et virtuel, les œuvres que nous venons de décrire dessinent les contours d'une ville en pleine mutation.

Dans les années 1990, la reconquête de l'espace public par l'art commence à s'affirmer comme un leitmotiv. En Angleterre, le collectif Reclaim the Streets fédère activistes et jeunes privés de *rave parties* contre la construction d'une autoroute à Londres en organisant des fêtes de rue – zones d'autonomie temporaire à mi-chemin de la performance artistique et du carnaval (ci-contre). Dix ans plus tard, la volonté de disputer un peu d'espace à la voiture reste un front de lutte, notamment dans les détournements signalétiques du Canadien Roadsworth (à droite). Mais dans les années 2000, c'est une autre menace qui pèse sur l'espace public: la vidéosurveillance. Rompu au détournement du mobilier urbain, l'espagnol SpY a notamment souligné l'omniprésence des caméras vidéo dans une série dénommée «For security reasons»: à Rotterdam, l'artiste a installé illégalement des caméras braquées sur des lieux nc nécessitant aucune surveillance (ci-contre).

Consciemment ou non, les *street artists* se font les témoins et les révélateurs d'un nouvel ordre urbain caractérisé par la prééminence des réseaux. La multiplication récente des pratiques cartographiques en est une illustration. Qu'elle soit ludique (c'est le cas chez Invader) ou tactique (pour l'Institute of Applied Autonomy), la carte offre une nouvelle représentation du territoire urbain comme espace du contrôle.

De fait, après le tournant sécuritaire qui a suivi le 11-Septembre, la métropole apparaît plus que jamais comme l'empire de Big Brother. Dans le monde anglo-saxon particulièrement, le quadrillage de l'espace public par les caméras de CCTV fait peser une menace sur les libertés individuelles que certains, Banksy en tête, s'ingénient à mettre au jour. Plus généralement, les artistes se mobilisent pour reconquérir un espace public en voie de grignotage. Dans la lignée du collectif anglais Reclaim the Streets, le street art s'affirme alors comme une reconquête de la rue, à tout le moins comme une façon de résister à sa privatisation par l'urbanisme sécuritaire, la publicité ou la vidéosurveillance.

L'une des voies de cette reconquête est le détournement de la signalétique et du mobilier urbain. À Berlin, Evol fait des armoires électriques qui bordent les trottoirs les supports d'une critique de l'architecture moderniste; aux États-Unis, Brad Downey «anime» les panneaux de signalisation et lampadaires pour mieux en démentir la rigidité. Mais encore une fois, c'est Banksy qui pousse le plus loin le pied de nez à l'univers du contrôle par

Diversement appelé «barrière de sécurité» ou «mur de l'apartheid», le mur qui sépare Israël de la Cisjordanie est érigé à partir de 2002 sur ordre du gouvernement d'Ariel Sharon comme moyen de lutte contre le terrorisme. Toujours en construction, il devrait s'étendre à terme sur plus de 700 kilomètres...

l'invention d'une signalétique urbaine faite d'interdits dont il met en scène la transgression.

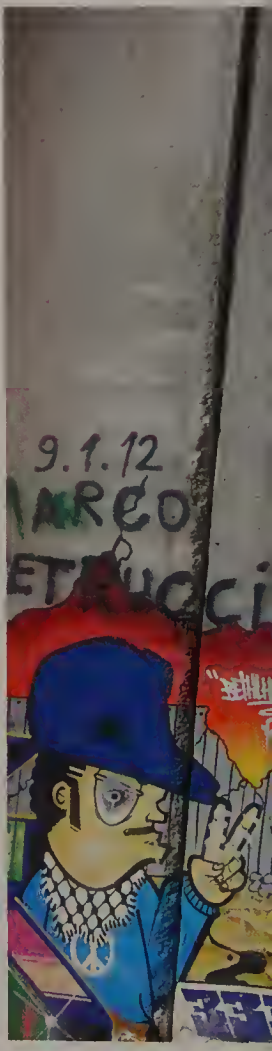
Nouveaux muralismes

Dans un monde globalisé où le libre-échange se double d'une limitation toujours plus grande à la circulation des personnes, où la volonté de contenir les flux migratoires et les conflits territoriaux conduit partout dans le monde à l'érection de nouveaux murs, l'art urbain s'affirme aussi comme un contrepoint à la ségrégation et la séparation. Une quinzaine d'années après la chute du rideau de fer, la construction d'une «barrière de sécurité» entre Israël et la Cisjordanie est ainsi devenue un espace d'expression pour nombre d'anonymes, mais aussi pour une poignée d'artistes.

Le même phénomène se produit aux États-Unis, où l'entrée en vigueur de l'ALENA (Accord de libre-échange nord-américain) s'est accompagnée tout à la fois de l'érection d'un mur et d'une floraison d'œuvres attachées à en nier la portée politique et symbolique.

Subvertizing et *culture jamming*

S'il apparaît souvent comme le versant *fun* et policé du graffiti, le street art n'a donc pas délaissé pour autant toute velléité de subversion. Que son avènement coïncide avec l'apparition sur la scène médiatique de l'altermondialisme n'est d'ailleurs pas un hasard: bien qu'apolitique par défiance



à l'égard des partis et de la démocratie représentative, la génération post-graffiti est à bien des égards une génération *No Logo*.

Nourri par la fronde contre la globalisation et guidé par l'irrévérence d'un Banksy, le street art devient ainsi une forme de *culture jamming*, c'est-à-dire une tactique destinée à contrer le nouvel ordre économique mondial. Pour ce faire, le street art remotive la pratique du détournement. Il prend d'abord pour cible les panneaux publicitaires qui lui font dans l'espace urbain une concurrence déloyale.

... À Bethléem, le mur a servi de support à de nombreux *street artists*, parmi lesquels Faile, Blu, JR, ou Banksy dont les œuvres jouxtent les graffitis politiques (ci-dessous).

TELEPHONE
TELEPHONE

L'ironie veut que l'artiste le plus célèbre de la mouvance street art soit aussi l'un des plus opaques. À propos de Banksy, on ne sait rien ou presque, sinon qu'il est né à Bristol dans les années 1970. Cette discrétion n'explique pas à elle seule l'aura dont jouit le pochoiriste anglais: celle-ci tient à quelques coups d'éclat dont l'humour et l'irrévérence lui ont valu d'être propulsé sur le devant de la scène médiatique au milieu des années 2000. Parmi eux, l'édition de faux billets de banque, l'accrochage de ses propres œuvres au milieu des collections de musées new-yorkais et londoniens ou encore ses incursions sur le mur de séparation israélien. S'il est identifié aujourd'hui à la figure du rat et à la technique du pochoir, Banksy a embrassé tous les médiums – de la sculpture au cinéma – avec une remarquable cohérence. Sa touche: un anarchisme potache et une application malicieuse à défaire par le détournement les règles et codes qui régissent la vie des citadins.

Transposant dans le champ artistique la pratique de l'aïkido, Zevs se fait *pub killer*, kidnappeur visuel ou liquidateur de logos pour mieux défaire toute possibilité d'identification à l'image. Mais quand CutUp, Thom Thom ou Poster Boy creusent la surface des affiches pour en orchestrer la recombinatoire, il s'agit moins de démonter le discours publicitaire que d'en faire un nouveau support de création. Postmodernité oblige, leurs détournements portent ainsi la marque d'une ambiguïté radicale, et nul ne sait en définitive s'ils rendent hommage ou dressent la critique de l'ordre marchand.

À la « reproductibilité technique » de l'affiche publicitaire, son détournement oppose le geste singulier de l'artiste. Chez Thom Thom (ci-dessous), celui-ci consiste à creuser la surface de l'image au cutter pour en dévoiler les dessous et mettre au jour de nouvelles formes.

« *Exit through the gift shop* »

L'ambivalence des formes contemporaines de détournement est d'autant plus grande que le street art se mêle volontiers aux stratégies marketing des multinationales. Il faut dire que ce phénomène de masse est un vivier pour les publicitaires soucieux de toucher un public jeune et urbain. À mesure que la rue devient une estampille rentable, les collaborations entre artistes et marques se multiplient. Or, il existe entre les premiers et les secondes quelque chose comme un conflit éthique, qui tient à l'illégalité de l'art urbain et à son image de contre-culture. De sorte que s'il trouve sa légitimation dans la nécessité de travailler pour vivre, l'opportunisme de certains *street artists* lève bien des doutes quant à leur crédibilité.

Depuis le début des années 2000, Zevs est passé de la pratique du graffiti à celle du détournement. Feignant de confondre le signe et son référent, il «viole», «kidnappe» ou «tue» des images, et tout particulièrement celles qui saturent l'espace urbain (ci-contre). L'artiste parisien se défend pourtant d'être un simple *culture jammer*: «Je ne suis pas en résistance frontale avec la publicité, explique-t-il. Barrer les pubs avec des croix noires ne m'intéresse pas. Je cherche plutôt à révéler les mécanismes à l'œuvre dans la communication publicitaire. Ainsi, elle devient une source d'inspiration et de motivation. Je l'utilise dans mon travail comme support d'expression» (*In Situ*).

Pourtant, si l'art urbain est essentiellement une culture *teenager*, on peut comprendre que ses pratiquants se lassent, une fois passée la vingtaine, des tags à la petite semaine et des arrestations. L'alternative tient alors en trois termes: tout arrêter, se faire artiste du dimanche ou en vivre.

Comme le land art ou le happening avant lui, l'art urbain s'affronte donc à l'épineuse question de sa rémunération. Pour financer leurs interventions dans l'espace urbain – par définition gratuites et non commercialisables –, mais aussi pour tirer profit de leurs créations, certains artistes s'inspirent alors de Keith Haring et proposent à leurs zélateurs les artefacts les plus divers: baskets, T-shirts et autres produits dérivés. Surtout, la plupart cherchent à se faire une place sur le marché de l'art.

L'institutionnalisation du street art

En 2011, le MoCA (Museum of Contemporary Art, Los Angeles) s'ouvre au graffiti avec l'exposition «Art in the streets». Réunissant Banksy, Twist, Invader, Henry Chalfant, etc. sous le patronage du marchand d'art Jeffrey Deitch, l'événement a été émaillé d'une série de scandales. Après la censure d'une fresque antimilitariste de Blu, ce sont les riverains qui ont donné de la voix pour dénoncer la prolifération de tags, d'affiches et de stickers à proximité du musée, illustrant toute l'ambiguïté d'un art célébré dans les musées et vilipendé dans la rue.

Or depuis 2005, celui-ci se montre de plus en plus ouvert à l'art urbain. Portée par les records de Banksy en salle des ventes, la scène street art jouit d'une faveur comparable à celle qu'avaient connue dans les années 1980 *writers* et «médias-peintres», et ce d'autant plus que la commande publique et certains artistes contemporains adoubés par l'institution (Francis Alÿs et Gabriel Orozco en tête) ont largement banalisé la création en contexte urbain. Les succès commerciaux du street art en galerie et en salle des ventes se doublent d'un début de reconnaissance institutionnelle: depuis 2007, les expositions d'art urbain se sont succédé sans discontinuer à la Tate Modern, au Grand Palais, à la Fondation Cartier et au MoCA.

L'assimilation du street art par le marché et l'institution recèle pourtant des contradictions difficiles à résoudre. Transposer cet art contextuel dans l'espace neutre du *white cube* revient en effet à le considérer sous un angle strictement formel, comme un phénomène esthétique parmi d'autres.

Or, l'art urbain est d'abord une manière d'explorer la ville et une confrontation avec son quadrillage par toutes les formes d'autorité (signalétique, architecturale, etc.). De cette aventure, l'institution peut tout au plus restituer les traces: photographies, films, dessins préparatoires.

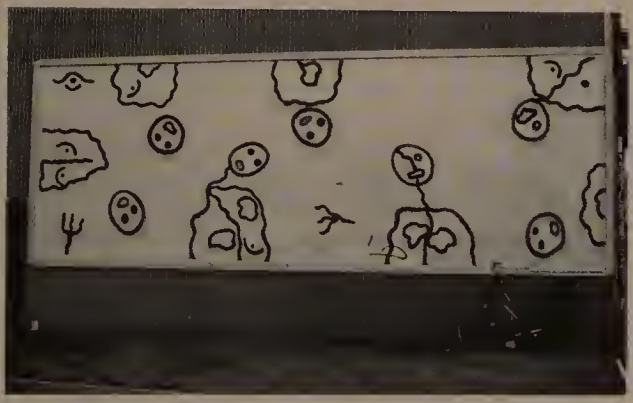
Pour pallier l'appauvrissement qui s'opère lors du passage en galerie, une frange de l'art urbain choisit de rester dans la rue et de s'orienter vers la commande publique. Secondant les politiques culturelles des collectivités, street art et graffiti donnent ainsi lieu à un nombre croissant d'événements, de festivals et d'expositions en plein air. Si cette évolution offre à une pratique longtemps vouée aux marges

la reconnaissance qu'elle mérite, elle en atténue aussi la portée subversive: en s'assimilant aux modes d'expression majoritaires, l'art urbain cesse d'être un contrepoint à la fabrique officielle de la ville et un défi à la sémiotique du pouvoir. Jusqu'à ce qu'une nouvelle génération d'artistes ne le rende à ce qu'il est: une échappée hors de tous les cadres, un jeu avec les limites, une transgression et un «beau crime».

Depuis le milieu des années 2000, l'institutionnalisation de l'art urbain se décline de toutes les manières possibles. À la création de festivals et à l'engouement des grandes institutions artistiques (ci-contre, un collage de JR lors de l'exposition «Street Art» à la Tate Modern à Londres), s'ajoute une production éditoriale croissante (dont participe bien sûr le présent ouvrage) et, plus récemment, cinématographique. En 2010, l'art urbain a ainsi fait son apparition sur les écrans avec les sorties presque simultanées de *Faites le mur*, «documenteur» de Banksy, et de *Women are Heroes*, réalisé par JR. Ce double événement a achevé de faire connaître le street art et ses prowonistes au grand public.

DOUBLET

TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS



98
Les artistes dans la ville

106
La bataille du rail

110
Tatouer les murs

112
De la rue à la galerie

116
La réception du graffiti

120
Glossaire et bibliographie

122
Table des illustrations

124
Index

127
Crédits photographiques

Les artistes dans la ville

Les raisons et manières d'intervenir dans et/ou pour l'espace urbain sont multiples et singulières. De Buren à Banksy, trois générations d'artistes explicitent la genèse de leurs pratiques in situ *et leur* modus operandi…

Daniel Buren

Stéphanie Lemoine. *Quels sont le contexte et le cheminement personnel, intellectuel et professionnel qui vous ont amené à investir l'espace urbain ?*

Daniel Buren. Après avoir hésité et tourné autour de la question, j'ai décidé de ne plus me soucier d'avoir un lieu où travailler, de sorte que la première raison à mon travail *in situ* est d'ordre économique : on avait terminé l'équipée Buren-Mosset-Parmentier-Toroni *[BMPT, NdA]* et je travaillais dans un atelier trop petit. Je m'étais rendu compte que le Paris de la fin des années 1960 était encore une ville recouverte d'affiches, de panneaux, de palissades de travaux, sans parler des murs eux-mêmes. Coller des affiches, sauf dans un but politique, et plus rarement publicitaire (il fallait alors payer), n'existait pas vraiment. Les murs m'ont alors semblé être le support le plus évident à utiliser. J'y ai vu un moyen très personnel et peu coûteux de m'approprier la ville. C'est ainsi que j'ai commencé à développer une activité dans les rues. Jusqu'en mai 1968, j'ai collé des affiches presque tous les jours. J'intervenais aussi dans les rues dès que j'étais invité à exposer dans un musée ou une galerie. Quand je présentais un travail dans l'institution, j'essayais presque toujours de trouver un moyen de mettre en rapport ce lieu spécifique et un autre lieu plus général. Cette activité m'a beaucoup appris de la ville, ce qui m'a servi vingt ans plus tard, quand l'art public s'est développé…

S. L. *À l'époque où vous commencez à intervenir dans l'espace urbain, l'idée de sortir dans la rue commence à émerger chez certains artistes, le GRAV notamment…*

D. B. Oui, j'étais au courant de ce que faisait le GRAV *[Groupe de recherche en arts visuels, comprenant notamment Morellet et Le Parc, NdA]*, mais j'étais assez critique à l'égard de leur démarche. Ce que je n'aimais pas chez eux, et que d'ailleurs je n'aime toujours pas, c'était l'idée que l'on force le spectateur à participer. Ceci dit, leurs travaux étaient très en avance par rapport à ce qui se faisait à Paris, et pas seulement à Paris. Ils étaient quasiment les seuls à poser des jalons pour sortir de la galerie.

S. L. *Hors de France, y avait-il des initiatives de ce type ?*

D. B. Dans les années 1960, on voyait émerger le théâtre de rue. Mais dans le champ des arts visuels, à part deux trois happenings de Fluxus, il n'y avait pas grand-chose. Ceci dit à l'époque, les Américains suivaient une voie parallèle avec le land art. J'étais complètement contre leur démarche mais nous cheminions tout de même dans la même direction, et ils étaient les seuls à l'époque à vouloir sortir des institutions. À la différence des *land artists*, je veillais à ce que mes œuvres s'inscrivent toujours

dans un lieu urbanisé, vivant, où les gens se croisent : pas forcément la grande ville, mais ni le désert, ni les lieux infranchissables où eux travaillaient. De plus, très vite ils sont tombés dans l'écueil le plus terrible de ce genre de travaux : la tentation de faire de belles photos et de les exposer dans des musées. Dès le moment où c'est arrivé, j'ai fustigé, notamment au travers de pamphlets, cette utilisation de la photographie à des fins commerciales. Cela annihilait totalement la portée de leurs œuvres. Un artiste comme Walter de Maria est quant à lui tombé dans un autre travers : celui du tourisme safari artistique. Le fait que les *land artists* soient tombés dans de tels pièges est d'abord lié au fait que leurs œuvres prennent place dans des lieux non humains.

S. L. *Ce que vous avez entrepris avec BMPT m'évoque ce constat de Debord dans le* Manifeste pour une construction de situations, *selon lequel « notre temps voir mourir l'esthétique », et qui aboutit à la nécessité d'un « dépassement de l'art ». À force de chercher le degré zéro de la peinture comme vous l'avez fait, n'êtes-vous pas arrivé à la nécessité d'un tel dépassement ?*

D. B. On était arrivé à un degré zéro qui correspondait assez justement à ce qu'on cherchait. Le groupe a explosé parce que la radicalité que nous avions atteinte était aussi une sorte de cul-de-sac. Certains continuent encore aujourd'hui, mais j'ai pensé alors qu'il fallait faire autre chose, car nous avions atteint un point de non-retour. Ce que les gens n'ont pas vu à l'époque, c'est que malgré la répétition des bandes dans l'espace urbain, ce que je fais *in situ* n'a rien à voir avec le travail que j'avais mené au sein de BMPT. Pour moi, l'acte de sortir dans la rue a été la vraie rupture. Bien plus que de faire des peintures qui soient toutes semblables, qui se répétaient, et qui étaient la fin de quelque chose.

S. L. *En gros, il s'agissait d'inverser le rapport entre l'œuvre et son contexte…*

D. B. Complètement. Lors de notre équipée à quatre, nous avons toujours tourné autour de la fin de la peinture en créant des objets qui ne sont quasi rien. Or, à partir du moment où j'ai commencé à coller des affiches qui prenaient leur support comme une image, je me suis rendu compte qu'avec BMPT, on se pliait déjà au discours de l'espace, et que notre radicalité n'avait de sens qu'à cause de cet espace, sans lequel notre discours n'était plus tenable. Avec mes collages, je me rendais compte, bien plus que dans un musée où les choses sont les unes à côté des autres, qu'il était impossible de regarder ce que je faisais *per se*, sans prêter attention au contexte. C'était bien plus évident que sur le mur blanc d'un musée, car mes bandes étaient entourées d'autres éléments – publicités, affiches politiques, mais aussi architecture et environnement général. Cette prise en compte du contexte a été une rupture pour moi, mais ce n'est pas loin d'avoir été une rupture pour toute l'histoire de l'art.

S. L. *J'ai lu qu'à l'inverse des affichistes de l'Atelier populaire des Beaux-Arts qui cherchaient à signifier, sinon à sursignifier par des affiches, vous vouliez au contraire ne rien signifier…*

D. B. Il y avait évidemment cela. Si j'ai pu passer de la radicalité en peinture à l'espace urbain, c'est parce que les rayures, je les avais choisies pour leur qualité d'être quasiment rien au départ. Quand on y réfléchit, il existe peu d'éléments neutres visuellement. Or c'est ce qui me plaisait : le côté visuellement neutre et impersonnel des rayures – tellement impersonnel

d'ailleurs que vous en voyez partout, et à toutes les époques. J'ai utilisé ce signe sur les murs de Paris en toute connaissance de cause car c'est un signe qui ne dit rien. Ce n'est plus le cas aujourd'hui, et c'est la raison pour laquelle je ne fais plus d'affichages sauvages, car alors beaucoup de gens diraient en les voyant : « c'est comme Buren » ou même « c'est un Buren ». Ce même signe qui n'avait aucune signification se confond aujourd'hui avec ma signature. On a beaucoup réfléchi à cette question avec Mosset, Parmentier et Toroni, et c'est d'ailleurs sur ce point qu'on s'est disputés. On s'est rendu compte que malgré la neutralité proclamée de nos travaux, ce n'était pas par hasard si Mosset peignait des ronds et Toroni des coups de pinceau. Quant à moi, je ne serais jamais allé dans la direction que j'ai suivie si j'avais peint des cercles ou des petits points…

S. L. *Pourquoi ?*

D. B. Les bandes, je pouvais les multiplier à l'infini aussi bien en hauteur qu'en largeur sans en changer la taille. Ce que je faisais sur mes carnets pouvait se reproduire à grande échelle. Je pense que c'est parce qu'un tel déploiement à l'horizontale et à la verticale était possible que j'ai travaillé comme je l'ai fait. Rien ne dit que j'aurais eu les mêmes idées si j'avais peint des cercles.

S. L. *À l'époque des affichages sauvages, travailliez-vous avec des galeries, ou s'agissait-il d'une démarche spontanée ?*

D. B. Je travaillais complètement seul et c'est aussi pour cela que j'étais très économe. Je ne pouvais travailler qu'avec des matériaux qui ne coûtaient presque rien. Le papier était très bon marché, et je l'imprimais en offset, ce qui permettait d'imprimer d'un seul coup mille ou deux mille affiches. Il n'y avait personne pour m'aider, et j'étais de toute façon très méfiant quand on m'offrait de l'aide.

Je n'avais pas de galerie. Pour un jeune artiste, la seule façon d'exposer à Paris à l'époque était d'essayer d'entrer dans les salons, qui étaient alors le seul endroit où l'on pouvait montrer quelque chose. L'autre moyen d'exposer était d'entrer dans une galerie. Or, à l'époque, si l'on ne faisait pas d'art cinétique ou de nouveau réalisme, rien n'existait. Je n'ai été sollicité par une galerie qu'en 1969, soit un an après avoir participé à une exposition collective à Düsseldorf. C'est d'ailleurs à l'occasion de cette exposition que j'ai pris conscience de l'étouffoir qu'était Paris. On était en retard sur tout. Nous n'avions ni institutions, ni musée d'art contemporain, ni expositions de groupe intéressantes hors des salons, et les galeries étaient plutôt molles. Ça a commencé à changer avec la construction de Beaubourg puis avec l'arrivée de Mitterrand.

S. L. *Qu'est-ce que vous commercialisiez ?*

D. B. À l'époque, je ne commercialisais que ça. Il existait des toiles comme on en faisait à quatre, mais ça intéressait peu les collectionneurs, à part l'un d'entre eux qui m'achetait régulièrement des pièces, et aussi Yvon Lambert. Mon travail était très difficile à vendre et ça a duré pendant quelques années. Dès ma première exposition, j'ai demandé des honoraires pour pouvoir exposer. Et comme j'ai très vite été beaucoup invité, ça m'a permis de vivre pendant très longtemps. Je faisais à l'époque quinze expositions par an et avec ce que me donnaient les galeries j'arrivais à tenir le coup. La difficulté de mon travail, c'est que même si on acquiert une pièce, spéculer avec n'est pas évident, car mes œuvres sont indissociables d'un lieu.

D'où la solution trouvée par la plupart des artistes travaillant dans l'espace

urbain et qui consiste à commercialiser des produits dérivés…

J'appartiens à une génération qui a créé des œuvres difficiles à vendre, mais je n'ai jamais refusé pour autant de commercialiser mon travail. J'ai toujours dit que l'ensemble de mon travail, y compris une palissade faite dans la rue, était à vendre. Richard Long, par exemple, m'a beaucoup déçu quand il a commencé à exposer de grandes photographies de ses travaux. Il m'a expliqué que c'était un travail comme un autre mais j'étais d'autant plus déçu qu'il était à l'époque le seul artiste de la mouvance land art à présenter en galerie des pièces qui n'étaient pas des dérivatifs de son travail en plein air. On connaissait ses œuvres par des catalogues. C'était très intéressant, très original et quand il faisait une exposition en galerie, il y créait une pièce originale, avec des matériaux locaux. Quand il a commencé à vendre ses photos, ça a été à mon avis dramatique pour son travail – je dis cela sans jugement moral.

S. L. *Pour pallier cette difficulté, vous vous êtes orienté vers la commande publique. En quittant le terrain de l'éphémère, ne risquez-vous pas de voir vos œuvres assimilées à des monuments ?*

D. B. Il y a dans la commande publique des dangers énormes. Mais c'est à mon avis la seule réponse possible à l'asphyxie de l'art dans les musées. La commande publique a commencé en France. Ça donne un souffle qui ne peut pas être sans conséquence sur ce qui est fait dans le musée. Le musée a aussi ouvert ses portes, et n'est plus un lieu spécifique. L'art public permet en outre de travailler pour des objets spécifiques. Or, si vous créez une œuvre *in situ* avec la volonté de l'ancrer contextuellement et l'interdiction de la transporter, vous posez des problèmes qui sont insurmontables.

Ce que j'aime dans l'art public, c'est sa capacité à interroger un lieu et de questionner ce qu'il est possible d'y faire. C'est d'autant plus stimulant que j'interviens dans des espaces très complexes, qui sont habités par des milliers, voire des millions de gens, des lieux pleins de contradictions et de difficultés (notamment en matière de sécurité). Cela pose des questions autrement plus complexes que d'intervenir dans un musée.

Entretien de Daniel Buren
avec Stéphanie Lemoine,
29 août 2011

« L'œuvre, ce n'est pas l'image elle-même, mais ce qu'elle provoque d'interrogations sur le lieu » (Ernest Pignon-Ernest)

Je commence toujours par marcher dans la ville, marcher de jour et de nuit, j'essaie d'en comprendre l'organisation, d'en saisir l'espace, les rythmes, les couleurs, les textures, la lumière… tout ce qui se voit, et simultanément, par des rencontres et beaucoup par la lecture, de découvrir ce qui ne se voit pas, ne se voit plus : l'histoire, les souvenirs qui hantent les lieux, leur potentiel suggestif, poétique et symbolique.

À partir de tout ça, j'élabore mes images. Elles naissent directement de cette connaissance des lieux, tout mon travail de dessin vise à leur inscription dans ces lieux et à concevoir la relation entre l'espace interne de l'image, le plan du mur et l'espace réel.

Par la sérigraphie le plus souvent (mais j'ai utilisé aussi parfois les photocopies et le jet d'encre), je multiplie mes images, ce qui me permet de tracer des parcours dans la ville. Je colle aussi parfois, lorsque je ne travaille qu'un lieu spécifique, des dessins originaux au fusain et à la pierre noire. C'était curieusement très résistant,

il en reste à Naples que j'ai collés il y a dix ans. Mais la durée n'est pas ma préoccupation, je suis à l'aise dans l'éphémère…

Je ne les signe jamais, surtout parce que, si l'on peut parler d'« œuvre » pour ce genre d'intervention, l'œuvre n'est pas l'image. C'est essentiellement le lieu et le moment… Mon travail au fond, c'est un morceau de réalité dans toutes ses composantes, temps, espace, dans lesquelles je viens inscrire un élément de fiction qui doit comme exacerber tout ça, le révéler, le perturber, faire remonter à la surface des choses enfouies, en faire apparaître d'autres…

Comme le dit Buren de ses rayures, mes images jouent le rôle d'outil plastique, en les insérant dans un lieu, je fais du lieu un espace plastique, je le « travaille » plastiquement mais, par le contenu de mes images, je le « travaille » aussi au niveau de sa symbolique, de son potentiel suggestif…

Au fond, je ne dirais pas que je fais des œuvres en situation, mais que j'essaie de faire œuvre des situations. Un peu dans le même ordre d'idée, je n'aime pas beaucoup que l'on dise que je mets de l'art dans la rue – ce qui me rattache à des propositions datées que je n'ai pas partagées – mais plutôt que je vise à faire œuvre de la rue même. Quelque chose qui a à voir avec le *ready-made*. Un peu schématiquement dans le *ready-made*, le passage au musée produit une espèce de superposition entre l'objet et son signe. Je crois que je produis quelque chose qui en est symétrique – à moins que ça en soit l'opposé !

La façon dont s'incorporent mes images dans l'espace réel, le trouble produit, l'effet grandeur nature provoquent une espèce de renversement tel que le lieu est perçu comme un espace représenté. Je pense que ça n'est pas sans résonance sur la qualité de la réception que de découvrir une œuvre dans son univers social et spatial quotidien. Il se produit une forme d'identification, le « regardeur » participe de l'image, la représentation devient présence, la rencontre – plus que dans un lieu culturel – est vécue comme une expérience personnelle.

Ernest Pignon-Ernest,
in dossier de presse de l'agence Heymann, Renoult Associées,
Rétrospective Ernest Pignon-Ernest,
Évian, 10 février-13 mai 2007

Keith Haring

Presque immédiatement après mon arrivée à New York en 1978, j'étais intrigué et fasciné par les graffitis que je voyais dans les rues et dans le métro, et j'ai commencé à m'y intéresser.

Je prenais souvent le train pour aller dans les musées et les galeries. J'observais non seulement les grandes fresques sur les parois extérieures des wagons de métro mais aussi les calligraphies incroyables qui en tapissaient l'intérieur. Ces espèces d'idéogrammes me rappelaient ce que j'avais appris sur la calligraphie chinoise et japonaise. Il y avait aussi une sorte d'écriture spontanée, ce flux circulant de l'esprit à la main que je percevais chez Dubuffet, Mark Tobey et Alechinsky.

Ces formes-là étaient très proches de mes dessins, même si moi je n'avais pas recours aux lettres volumineuses et aux lignes fluides et incisives qui étaient exécutées à même la surface, sans plan préconçu. Leur impact était très percutant. En fait, je me suis tout de suite senti à l'aise avec cet art. Peu importe où j'étais, il était visible de toute part. Ainsi, le temps que je passais dans les transports pour me rendre dans une galerie ou voir

une performanee ou un coneert était tout aussi intéressant et instructif que ce que j'allais voir. Parfois, je faisais exprès de louper le premier train. Je m'asseyais et j'attendais de voir ce qu'il y avait sur celui d'après.

Les graffitis étaient les plus belles choses que j'avais jamais vues. On était en 1978-1979, la guerre contre les graffitis n'était pas encore déclarée. Cet art pouvait s'épanouir, devenir quelque chose de merveilleux : le mouvement était à son apogée. Ces gamins, vraisemblablement très jeunes et issus de la rue, avaient une maîtrise incroyable, qui m'a complètement bluffé. Ne serait-ce que la technique pour dessiner avec des bombes aérosols, c'est époustouflant, car c'est un truc très difficile à réaliser. Et la fluidité des lignes, et la manière dont ils appréhendaient l'échelle ; créer ces œuvres sur ces énormes trains… Et toujours ce liseré noir acéré qui reliait les dessins entre eux ! C'était la ligne qui m'obsédait depuis l'enfance !

J'étais donc exposé à tout ça et il se passait tellement de choses que c'était impossible de tout suivre. D'abord, des gamins de tous les coins des États-Unis affluaient vers l'East Village, les rues se sont véritablement animées. Toute une nouvelle génération remplaçait la génération précédente, celle de la culture hippie qui s'était étiolée.

C'est au cours de l'hiver 1980 que je me suis mis pour de bon à faire des graffitis dans la rue à l'aide d'un marqueur. Les seules créations de rue que j'avais réalisées alors étaient les posters pour la Gay Pride, les fausses unes du *New York Post* et les pochoirs CLONES GO HOME !

Après avoir réalisé tous ces dessins au P.S. 1 *[le Contemporary Art Center de New York]*, j'avais l'impression que dessiner dans la rue avait un sens, puisque mes dessins véhiculaient des messages. J'avais développé un langage composé de pictogrammes, que j'esquissais avec un grand marqueur noir de la marque Magic Marker, dont se servaient d'autres artistes graffeurs.

Au début, je dessinais mon tag – le tag étant une signature ou un surnom que se donne un graffeur. Donc, mon tag était un animal, qui ressemblait de plus en plus à un chien. Ensuite, j'ai dessiné un petit personnage à quatre pattes, et plus je le dessinais, plus ce personnage prenait les traits du bébé : The Baby. Puis, dans la rue, j'imaginais le chien et le bébé dans différentes situations. Parfois, le bébé faisait face au chien, le confrontait. Parfois, il y avait une rangée de bébés, et le chien était derrière eux. J'utilisais ces images, en gardant toujours à l'esprit les idées de découpage de Burroughs et de Gysin. Et je juxtaposais ces différents tags ou signatures ou images, dont le sens variait en fonction de leurs associations. Mes premières créations de rue se limitaient à ces rangées de bébés et de chiens. J'ajouterai que j'ai réalisé ces dessins-là où je voyais d'autres tags, et dans le but d'être reconnu par d'autres artistes graffeurs. S'il y avait un lieu recouvert de tags, je me débrouillais pour trouver une place pour y apposer le mien. Bien entendu, je n'ai jamais fait un tag sur celui de quelqu'un d'autre.

C'est à cette même époque qu'un groupe de Downtown *[au centre-ville de New York]*, se faisant appeler Collaborative Projects ou COLAB, organisa une exposition intitulée « The Times Square Show ». Ils avaient déniché un bâtiment plus ou moins abandonné sur la 7e Avenue et la 41e Rue – un ancien salon de massage. Ils le louaient pour une bouchée de pain et invitaient un tas d'artistes à faire des installations et à accrocher leurs œuvres.

The Times Square Show fut un tournant décisif pour le monde de l'art à ce moment-là. L'événement marqua durablement les esprits car c'était la première fois que toutes les formes d'art *underground* étaient convoquées dans un même lieu, y compris l'art du graffiti. C'était la première fois que le milieu de l'art reconnaissait l'existence de l'*underground*.

Nous avons tous présenté des pièces lors de cette exposition. Jean-Michel Basquiat fit scandale car l'une de ses œuvres était le panneau extérieur de l'exposition, sur lequel il avait inscrit en très grandes lettres : FREE SEX. Les gars du COLAB le décrochèrent pour éviter les ennuis. Bon, voilà, Kenny a fait ses customisations, je montrais une pièce avec toute une série de pénis roses, et l'un des meilleurs artistes graffeurs, Lee Quinones, exposait également une œuvre.

Dans l'exposition, il y avait aussi Fab Five Fred, qui était tristement célèbre pour avoir entièrement recouvert une rame de métro de boîtes de soupe Campbell. Bien entendu, c'était un clin d'œil à Andy. Le graffiti devenait de plus en plus sophistiqué, avec ses références au milieu de l'art officiel, et partant, le milieu de l'art commençait à prêter beaucoup plus d'attention à la scène du graffiti.

Désormais, je me liais d'amitié avec des artistes graffeurs tels que Lee Quinones (blaze LEE), qui était le véritable chef de file du mouvement. Mais je me suis particulièrement rapproché de Fab Five Fred ou Fred Brathwaite de son vrai nom. Or, Fab Five Freddie faisait le lien entre la scène *downtown* et la scène graffiti *uptown* des quartiers chics. On trouvait parmi les artistes graffeurs un nombre homogène de Noirs, de Blancs, de Latinos et de Chinois. Le cliché selon lequel les artistes graffeurs étaient soit des Noirs soit des Portoricains n'était qu'un mythe raciste. Les plus grandes pointures du graffiti étaient des petits Blancs. Mais Fab Five Freddie était un grand gamin noir, et on a commencé à traîner ensemble. C'était génial parce que Lee et Fab Five Fred étaient les *kings* ; les *kings* de la scène graffiti new-yorkaise.

Keith Haring,
in John Gruen, *Keith Haring, The Authorized Biography*, 1991,
traduction Alexandra Bigaignon

Banksy

Shepard Fairey. *Combien de temps vas-tu encore rester dans l'anonymat et utiliser ton agent comme porte-parole ?*

Banksy. Je n'ai aucun intérêt à sortir de l'anonymat un jour. Je me dis qu'il y a suffisamment d'idiots qui essayent de montrer leur sale tête comme ça. Si tu demandes à de nombreux jeunes aujourd'hui ce qu'ils veulent faire quand ils seront plus grands, ils te répondent : « je veux être connu ». Et si tu leur demandes pour quelle raison, ils ne savent pas ou ils s'en foutent. Je pense qu'Andy Warhol s'est planté : dans le futur, il y aura tellement de gens célèbres, qu'un jour tout le monde finira par avoir son quart d'heure d'anonymat. Mon objectif, c'est que mes créations aient de la gueule ; pas que moi, j'ai de la gueule. Je ne m'intéresse pas à la mode. Mes créations paraissent toujours plus jolies que moi si tu nous mets côte à côte. En plus de cela, il y a fort à parier qu'une fois le masque tombé, la réalité soit une sacrée déception pour quelques ados par-ci par-là.

S. F. *Qu'est-ce qui t'a amené au graffiti ?*

B. Je viens d'une ville relativement petite du sud de l'Angleterre. Quand j'avais à peu près 10 ans, un gosse que

l'on appelait 3D peignait dans toutes les rues de la ville. Je pense qu'il avait été à New York et il a donc été le premier à rapporter des bombes à Bristol. J'ai grandi en voyant des graffs sur les murs de ma ville bien avant d'en voir dans les magazines ou sur un ordinateur. 3D a ensuite laissé tomber le graff et a formé le groupe Massive Attack, ce qui a peut-être été une bonne chose pour lui mais était certainement une grande perte pour notre ville. Le graffiti, on adorait tous ça à l'école – on en faisait dans le bus en rentrant des cours. Tout le monde taguait.

S. F. *Quelle est ta définition du mot « graffiti » ?*

B. J'adore le graffiti. J'aime le mot en lui-même. Certaines personnes se prennent la tête dessus sans raison. Le graffiti c'est l'émerveillement à mon sens. En comparaison, toute autre forme d'art est une régression – il n'y a pas d'ambiguïté sur ce point. Si tu fais autre chose, tu ne joues pas dans la cour des grands. Les autres formes d'art ont moins à offrir aux gens, elles sont moins signifiantes et moins puissantes. Je fais de la peinture traditionnelle si j'ai des idées trop complexes ou trop virulentes pour être exposées dans la rue ; mais si j'arrêtais de graffer je me sentirais diminué. Je me sentirais comme un perfectionniste consciencieux plutôt que comme un véritable artiste.

S. F. *Qui sont tes graffeurs préférés ?*

B. Mes graffs préférés sont réalisés par des gens qu'on ne voit pas dans les livres. J'apprécie surtout les amateurs, ceux qui sortent de nulle part, prennent un marqueur pour écrire un truc marrant une nuit et ensuite disparaissent.

S. F. *« Street art » est la nouvelle expression à la mode, et des artistes ont obtenu en un rien de temps une reconnaissance de la part des galeries, compagnies de skate-board à la recherche de motifs pour leurs lignes de vêtements, et d'autres. Certains de ces artistes sont des graffeurs avec dix à quinze ans de travail dans les rues derrière eux, mais il y en a aussi beaucoup qui font leur truc depuis quatre à six mois et se construisent un joli petit site Internet. Où te situes-tu par rapport à cela ? Si les gens de ces compagnies ne savent pas qui a fait quoi, comment est-ce que tu te démarques de tout ça ?*

B. La plupart des graffeurs développent un certain style poussés par la nécessité de travailler vite et discrètement. Si d'un autre côté tu arrives à un certain style en dessinant minutieusement dans ta chambre ou en faisant des retouches sur Photoshop, les gens peuvent faire la différence à des kilomètres.

S. F. *Comment choisis-tu les projets commerciaux sur lesquels tu travailles ?*

B. J'ai fait deux, trois trucs pour payer les factures. Et j'ai fait la pochette de l'album de Blur *[« Think Tank »]*. C'était un bon album, et c'était aussi beaucoup d'argent. Je pense que c'est important de faire la distinction. Si tu crois au truc, le côté commercial ne le dénature pas au point d'en faire de la merde. Il faut être un socialiste rejetant le capitalisme en bloc pour croire le contraire. Dans ce cas, associer un joli visuel à un produit de qualité, et l'idée de contribuer à cette démarche marchande est une contradiction avec laquelle tu ne peux simplement pas vivre. Mais parfois la symbiose est parfaite ; comme dans le cas de Blur.

Interview de Banksy
par Shepard Fairey (Obey),
« Banksy, The Naked Truth »,
Swindle 8, 7 novembre 2009,
traduction Sophia Aït Kaci,
FatCap, 8 novembre 2010

La bataille du rail

Dès le milieu des années 1980, le métro parisien devient l'un des supports privilégiés des writers. *Certains, comme O'Clock, n'hésitent pas à défier les quatre articles du code pénal (322-1 et suivants) qui prévoient des sanctions allant de l'amende aux travaux d'intérêt général et à l'emprisonnement pour quiconque trace « des inscriptions, des signes ou des dessins, sans autorisation préalable, sur les façades, les véhicules, les voies publiques ou le mobilier urbain ». De son côté, la RATP tente par tous les moyens de maîtriser le phénomène…*

« Quelque chose de jubilatoire et orgastique »

Quand j'ai eu réellement le pied dans l'engrenage du graffiti vandale, vers 1995, il a fallu que je me rende à l'évidence : ce sont les supports les plus difficiles d'accès, les plus mystérieux, qui lui confèrent toute sa saveur, son piment, quand on est à la recherche de notoriété et de sensations toujours plus fortes.

À Paris, comme ailleurs j'imagine, le métro a toujours eu la réputation d'être ce qu'il y a de plus ultime et c'est ce qui le rend si prisé, si estimé mais également si redouté. […]

Sur métro tu as rarement le temps de t'épancher, de tergiverser, tu dois agir vite et ressortir indemne. Se retrouver entouré de métros, pouvoir les toucher, le nez face aux marchepieds avec les bruits suspects environnants et angoissants, m'a procuré d'inoubliables sensations d'extase. Il arrivait aussi que le stress, vecteur d'hésitation et de négligence quant aux proportions et à la bonne réalisation des remplissages et des contours (sans oublier les photos foireuses parfois), me laisse un peu sur ma faim. Mais ça finissait malgré tout par me plaire, car je relativisais : c'était quand même du métro avec tout ce que ça implique !

Pour ma part, je symboliserais ces moments passés à faire des métros, à voler bombes et tout le reste au quotidien (la plupart du temps avec les copains) par des espaces-temps privilégiés et intimes. Confidentiels et clandestins. Réservés aux affranchis, aux éclairés, où la partie occulte et mystérieuse ne concerne que les initiés. Ceux qui ont envie de se bouger, de se mettre en danger, de s'investir en prenant fait et cause pour leur quête personnelle avec les moyens du bord. C'est une notion importante car ces actes répréhensibles dictés par la passion ont été commis dans le secret, l'anonymat et la gratuité. Je trouve que c'est ce qui rend d'autant plus beau le geste dans sa symbolique et sa portée.

Paradoxalement, c'est grâce à la prouesse du vandale que le graffiti exécuté de manière illégale acquiert sa

légitimité et passe de la notion de simple dégradation à celle de démarche artistique.

La quête d'adrénaline à tout prix n'avait d'égal que l'émerveillement lié à la découverte de lieux mythiques à force de pugnacité, d'audace et d'observation. Puis ce sont les montées de stress et d'appréhension qui laissent place à la concentration, à la maîtrise et la confiance en soi et en ceux qui t'accompagnent : « Je protège ton dos, protège le mien et avec un peu de chance, tout ira bien »...

La difficulté et les risques encourus, conjugués à un minimum de temps imparti provoquent la spontanéité et souvent les meilleurs choix. Si on ajoute à cela les aléas, comme peindre dans la pénombre ou au contraire en pleine lumière, sous des caméras après avoir évité intelligemment des barres infrarouges (parfois sans pouvoir les esquiver), gantés, cagoulés, dans des spots tous plus grillés et démesurés les uns que les autres, avec constamment le stress d'être vu ou chassé, voire arrêté, est quelque chose de jubilatoire et orgastique.

Quand on est dans ces lignes droites, ces virages sombres ou ces cathédrales que peuvent être certains ateliers, à peindre un ou plusieurs métros, on a beau être en groupe, on est un peu seul au monde. Chaque seconde qui passe est un privilège et on en a pleinement conscience. Pour les plus aguerris, la lassitude peut poindre le bout de son nez mais, de toute façon, même sur un plan bien rodé, les risques sont bien les mêmes et réservent leur lot de surprises et d'imprévus. Peindre dans les meilleures dispositions était pour moi la condition *sine qua non* de la réussite d'un plan. J'étais plutôt frileux quand il s'agissait de plans à l'arrache. Les maîtres mots étaient donc vigilance, sang-froid, connaissance du terrain, repérages préalables appliqués la plupart du temps. La nomenclature étant différente pour chaque spot, il faut définir plusieurs critères essentiels : horaires préférentiels, disposition, exposition, visibilité, recul, temps imparti. Chaque paramètre a son importance et sa spécificité. De même pour ceux qui t'accompagnent, chaque partenaire dans l'effort et la difficulté influe sur le bon déroulement de telle ou telle action. [...]

Malgré les paradoxes de cet univers, il faut voir une forme d'abnégation, d'altruisme, proche d'un sacrifice dont on tirait profit certes mais pas pécuniaire, ce qui est si rare de nos jours.

C'est aussi une réflexion sur la notion d'identité et de liberté moins égoïste qu'il n'y paraît ; une forme d'art maquillée en vandalisme pour attirer l'attention et planter son décor dans un paysage hostile, qui se regarde le nombril. Le graffiti sur métro interpelle, choque ou ravit mais ne laisse pas indifférent.

En effet si on y prête attention, on doit lire, en filigrane, autre chose qu'une rage liée à l'exclusion ou qu'une envie de tout détruire anarchiquement.

L'énergie nécessaire et celle qui en découle sont une réelle source de jouvence. La propension à prendre des risques en se mettant en danger pendant quelques minutes, voire quelques heures, le cerveau concentré et le corps en ébullition, en rupture totale des lois en vigueur et des bonnes mœurs pour créer une œuvre à son image, reflet d'une époque, n'est pas une mince affaire. Peindre son nom d'emprunt, son nom de guerre, la bombe à la main, dans des conditions toujours plus périlleuses, avec carrément la ville tout entière en toile de fond, confère une réelle dimension artistique voire politique ; le statut

subversif de nos peintures, de nos agissements, de ce qu'on a laissé derrière nous, nos œuvres, notre ouvrage.

C'est dans cette mesure-là, dans ces conditions-là, que le graffiti a son mot à dire, est authentique, incorruptible et revendicatif.

C'était un mode de vie inégalable, je n'aurais troqué le mien contre celui de personne d'autre.

O'Clock,
« Time out »,
in Karim Boukercha, *Descente interdite*,
Éditions Alternatives, 2011

Le graffiti, cauchemar de la RATP

Les auteurs de graffitis ont toujours bénéficié d'une certaine indulgence. Mais depuis quelque temps ils dépassent les bornes. Les murs de la capitale et de sa banlieue, les véhicules de transport en commun sont de plus en plus souvent « agressés » par les nouveaux graffiteurs à la mode américaine, les « tagueurs ». Qui sont-ils ? Comment limiter et réparer leurs excès ?

La Ville de Paris consacrerait 18 millions de francs à effacer les graffitis. La SNCF ne sait pas encore trop estimer l'étendue des dégâts. Mais c'est la RATP qui est la cible préférée des « tagueurs » et ses usagers commencent à se sentir agressés par les voitures maculées de bombages, à commencer par celles de première classe. Georges Raynaud, directeur des projets et infrastructures de la Régie, n'hésite pas à parler d'un véritable « cauchemar ».

Ces graffitis sont pour 95 % des « tags » – de l'anglais, paraphe ou signature –, qui répètent à l'infini un mot ou un nom de guerre, ou n'ont aucune signification que « décorative ». Ils rappellent l'écriture arabe ou parsi. Il y a aussi les « perlures », dessins plus construits qui, par exemple, répètent à l'infini des onomatopées sorties tout droit des bandes dessinées. Plus sophistiqué encore, le pochoir permet de reproduire la forme à l'aide d'un carton découpé et d'une bombe de peinture. Celle-ci représente bien sûr l'arme favorite du « tagueur », qui se sert aussi du crayon-feutre ou de la cartouche de cirage remplie à l'encre.

Artistes et loubards

On trouve de tout parmi les deux mille « tagueurs » parisiens recensés : des loubards, des fils de famille. Ils ont entre douze et vingt-cinq ans. Les uns se considèrent comme de véritables artistes et on a vu ainsi un de ces peintres sauvages demeurer dans une station pendant plusieurs heures pour jouir du passage des voitures qu'il avait « décorées ». Les autres, plutôt en rupture de ban, ont développé un vocabulaire qui exprime l'agressivité : eux ne peignent pas, ils « assassinent » une rue. Certains agissent seuls, d'autres en bandes comme Boxer, qui crée en marchant dans la rue, protégé par une troupe de disciples. Les garages des métros ne sont plus à l'abri de leurs raids depuis qu'ils se sont procuré les clefs des stations et les triangles qui ouvrent les portes des rames. C'est pourquoi on voit des voitures du métro littéralement tapissées d'inscriptions obscures.
En effet, la plupart préfèrent travailler la nuit, ce qui leur évite de se faire prendre et permet quelques exploits, comme déposer un « tag » sur une voiture de police. Les plus hardis commencent à œuvrer aux heures d'ouverture du métro à la barbe des voyageurs.

Que le phénomène se retrouve à Londres ou à Stockholm et qu'il touche presque tous les transports en commun

de la planète ne console pas la RATP, qui est contrainte de dépenser de plus en plus d'argent pour effacer ces graffitis : 3 millions de francs en 1986, 14 millions en 1987, 25 millions en 1988 et 35 millions en 1989.

La Régie a absolument tout essayé pour mettre fin à cette nouvelle sorte de vandalisme. « Nous avons commencé par effacer, raconte Georges Raynaud. Malheureusement, les produits utilisés effacent le "tag" mais aussi la peinture qui se trouve dessous. Nous sommes obligés de faire des retouches. Comme ils s'attaquaient en priorité aux armoires électriques, nous avons trouvé la parade en décorant celles-ci de labyrinthes noirs et gris sur lesquels les graffitis perdent de leur lisibilité. Nous avons aussi négocié avec des meneurs du "syndicat des graffiteurs" en leur proposant des surfaces pour s'exprimer librement, à condition qu'ils cessent leur activité ailleurs. Un ou deux étaient d'accord mais ils ne contrôlaient pas tous les "tagueurs". Nous avons trouvé avec la société Electro-Painters un blindage, le VRAG (vernis réticulé anti-graffitis), qui permet d'enlever plus facilement l'encre ou la peinture, mais ce n'est pas un produit miracle : si le nettoyage n'intervient pas dans les trois ou quatre jours, le pigment pénètre le vernis et tout est à refaire. »

La ligne A du RER sera protégée par le VRAG à la fin de cette année. Des maîtres-chiens surveillent les garages du métro. Les serrures des stations seront bientôt équipées de cartes à puce. La RATP veut s'associer avec la SNCF et la Ville de Paris pour entamer des discussions avec les industriels de la peinture afin qu'ils mettent sur le marché des produits moins résistants.

Tout cela relève de la prévention ou de la réparation. Reste la répression. « Nous avons interpellé mille quatre cents graffiteurs en trois ans, explique encore Georges Raynaud. Ce sont souvent les mêmes d'ailleurs. Une quarantaine de procès-verbaux que nous avons dressés ont débouché sur une condamnation de pure forme. Dans deux ou trois affaires nous sommes parvenus à une transaction avec les parents par le remboursement des dommages causés. Tout cela ne va pas loin. »

Des peines plus lourdes ?

La RATP réclame donc une sévérité accrue et appuie le parquet qui parle d'utiliser l'article 257 du code pénal concernant la dégradation des monuments publics. L'arsenal des peines deviendrait alors plus impressionnant, soit d'un mois à deux ans de prison et de 500 à 30 000 francs d'amende.

Lorsqu'on parle à Georges Raynaud de l'exemple du métro new-yorkais qui est parvenu à maîtriser l'étendue des « tags » en utilisant des équipes volantes chargées d'effacer les graffitis dès qu'ils sont signalés, il lève les bras au ciel, répond que « cela coûterait des fortunes ». La RATP préfère jouer la carte de l'article 257 et celle du durcisseur qui protégera la peinture des couloirs du métro. Elle croit que le pire n'est pas sûr puisque le célèbre Boxer semble avoir remisé ses feutres et ses bombes et que le congrès des graffiteurs, qui n'a pas pu se tenir en 1987 à Munich, en RFA, pour cause d'arrestation préventive, n'est pas annoncé à Paris.

Débordée par un phénomène de société qui la dépasse, la Régie croise les doigts pour que les « tags » ne confirment pas les usagers dans leur impression que le métro est décidément devenu infréquentable.

Alain Faujas,
Le Monde, 4 mai 1989

Tatouer les murs

Philosophe proche d'Henri Lefebvre et des situationnistes, Jean Baudrillard (1929-2007) découvre le writing *lors de voyages aux États-Unis. En 1976, il consacre un court essai à ce phénomène, dans lequel il voit un effet inattendu de la programmation urbaine et la spécialisation de l'espace.*

C'est au printemps 1972 que s'est mise à déferler sur New York une vague de graffiti qui, partis des murs et des palissades des ghettos, ont fini par s'emparer des métros et des bus, des camions et des ascenseurs, des couloirs et des monuments, les couvrant tout entiers de graphismes rudimentaires ou sophistiqués, dont le contenu n'est ni politique, ni pornographique : ce ne sont que des noms, des surnoms tirés des *comics underground* : DUKE, SPRIT, SUPERKOOL, KOOLKILLER, ACE, VIPERE, SPIDER, EDDIE, KOLA, etc., suivis du numéro de leur rue : EDDIE 135, WOODIE 110, SHADOW 137, etc., ou encore d'un numéro en chiffres romains, indice de filiation ou de dynastie : SNAKE I, SNAKE II, SNAKE III, etc., jusqu'à cinquante, selon que le nom, l'appellation totémique sont repris par de nouveaux graffitistes.

Tout cela est fait au Magic Marker ou à la bombe, qui permet des inscriptions d'un mètre de haut ou plus sur toute la longueur d'un wagon. Les jeunes s'introduisent de nuit dans les dépôts de bus et de métro, et jusqu'à l'intérieur des voitures, et se déchaînent graphiquement. Le lendemain, toutes ces rames traversent Manhattan dans les deux sens. On les efface (c'est difficile), on arrête les graffitistes, on les met en prison, on interdit la vente des marqueurs et des bombes, rien n'y fait, ils en fabriquent artisanalement et recommencent toutes les nuits. [...]

SUPERBEE SPIX COLA 139 KOOL GUY CRAZY CROSS 136, ça ne veut rien dire, ce n'est même pas du nom propre, c'est du matricule symbolique, fait pour dérouter le système commun des appellations. Ces termes n'ont aucune originalité : ils viennent tous de la bande dessinée où ils étaient enfermés dans la fiction, mais ils en sortent explosivement pour être projetés dans la réalité comme un cri, comme interjection, comme anti-discours, comme refus de toute élaboration syntaxique, poétique, politique, comme plus petit élément radical imprenable par quelque discours organisé que ce soit. Irréductibles de par leur pauvreté même, ils résistent à toute interprétation, à toute connotation, et ils ne dénotent rien ni personne non plus : ni dénotation ni connotation, c'est ainsi qu'ils échappent au principe de signification et, en tant que *signifiants vides*, font irruption dans la sphère des *signes pleins* de la ville, qu'ils dissolvent par leur seule présence.

Noms sans intimité, comme le ghetto est sans intimité, sans vie privée, mais vit d'un échange collectif intense. Ce que ces noms revendiquent, ce n'est pas une identité, une personnalité, c'est l'exclusivité radicale du clan,

de la bande, du gang, de la classe d'âge, du groupe ou de l'ethnie, qui, comme on sait, passe par la dévolution du nom et par la fidélité absolue à ce nom, à cette appellation totémique, même si elle vient tout droit des *comics underground*. Cette forme d'appellation symbolique est niée par notre structure sociale, qui impose à chacun son nom *propre* et une individualité *privée*, brisant toute solidarité au nom d'une socialité urbaine abstraite et universelle. Ces noms au contraire, ces appellations tribales ont une véritable charge symbolique : ils sont faits pour se donner, s'échanger, se transmettre, se relayer indéfiniment dans l'anonymat, mais un anonymat collectif, où ces noms sont comme les termes d'une initiation qui court de l'un à l'autre et s'échangent si bien qu'ils ne sont, pas plus que la langue, la propriété de personne.

C'est là la vraie force d'un rituel symbolique et, dans ce sens, les graffiti vont à l'inverse de tous les signes médiatiques et publicitaires, qui pourraient donner l'illusion, sur les murs de nos villes, de la même incantation. On a parlé de fête à propos de la publicité : sans elle, l'environnement urbain serait morne. Mais elle n'est en fait qu'animation froide, simulacre d'appel et de chaleur, elle ne fait signe à personne, elle ne peut être reprise par une lecture autonome ou collective, elle ne crée pas de réseau symbolique. Plus que les murs qui la supportent, la publicité est elle-même un mur, un mur de signes fonctionnels faits pour être décodés, et dont l'effet s'épuise avec le décodage.

Tous les signes médiatiques procèdent de cet espace sans qualités, de cette surface d'inscription qui se dresse comme un mur entre producteurs et consommateurs, entre émetteurs et récepteurs de signes.

Corps sans organes de la ville, dirait Deleuze, où s'entrecroisent les flux canalisés. Les graffiti, eux, sont de l'ordre du territoire. Ils territorialisent l'espace urbain décodé – c'est telle rue, tel mur, tel quartier qui prend vie à travers eux, qui redevient territoire collectif. Et ils ne se circonscrivent pas au ghetto, ils exportent le ghetto dans toutes les artères de la ville, ils envahissent la ville blanche et révèlent que c'est elle le véritable ghetto du monde occidental. [...]

Les graffiti, eux, n'ont cure de l'architecture, ils la souillent, ils l'oublient, ils passent à travers. L'artiste mural respecte le mur comme il respectait le cadre de son chevalet. Le graffiti court d'une maison à l'autre, d'un mur à l'autre des immeubles, du mur sur la fenêtre ou la porte, ou la vitre du métro, ou le trottoir, il chevauche, il dégueule, il se superpose (la superposition équivaut à l'abolition du support comme plan, tout comme le débordement équivaut à son abolition comme cadre) – son graphisme est comme la perversion polymorphe des enfants, qui ignorent la limite des sexes et la délimitation des zones érogènes. Curieusement d'ailleurs, les graffiti refont des murs et des pans de la ville, ou des rames de métro et des bus, un *corps*, un corps sans fin ni commencement, tout entier érogénéisé par l'écriture comme le corps peut l'être dans l'inscription primitive du tatouage. [...] En tatouant les murs, SUPERSEX et SUPERKOOL les délivrent de l'architecture, et les rendent à la matière vive, encore sociale, au corps mouvant de la ville, avant le marquage fonctionnel et institutionnel.

Jean Baudrillard, « Kool Killer ou l'insurrection par les signes », in *L'Échange symbolique et la mort*, Gallimard, 1976

De la rue à la galerie

Est-il légitime d'exposer l'art urbain en galerie ? La question alimente de nombreux débats : quand certains y voient la dénaturation d'une culture dont le charme est justement d'échapper à l'institution, d'autres, comme la galeriste Magda Danysz, soulignent la complémentarité des œuvres destinées à l'institution et des pratiques in situ.

Stéphanie Lemoine. *Comme le land art, l'art urbain se définit d'abord par son ancrage contextuel : c'est un art fait dans ou pour la rue. Peut-on le résumer selon vous à son contexte d'apparition ? Quelle définition plus large pourrait-on en donner ?*

Magda Danysz. Tout d'abord, à la différence des artistes du land art, les *writers* ne peuvent pas se définir uniquement par la rue. Même les *writers* de la première génération travaillaient en intérieur, puisqu'ils passaient beaucoup de temps à préparer leurs fresques dans leurs *sketchbooks*. Ce travail patient de répétition du geste ne pouvait se faire dans la rue, et d'autant moins qu'il s'agissait d'une pratique illégale. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle la plupart des artistes issus de cette culture n'aiment pas le terme de street art. Cantonner un artiste à un seul support est toujours réducteur. Certains artistes choisissent d'explorer un seul support, mais la plupart s'aventurent sur divers terrains.

Ensuite, même si le terme de street art est imparfait, il est indéniable qu'il désigne une véritable culture, avec son esthétique et ses techniques propres. Un jour, je faisais une conférence avec Zevs qui expliquait que s'il n'avait pas vu gamin les œuvres de Futura, il n'aurait pas commencé. Pourtant, leurs travaux n'ont aujourd'hui aucun rapport. L'influence n'est pas formelle ni esthétique : elle est intellectuelle. Au-delà de l'environnement des œuvres, il existe entre les *street artists* une histoire et une culture communes qui vont bien au-delà de l'usage de l'aérosol.

S. L. *En résumé, quelles seraient les caractéristiques de cette culture ?*

M. D. Il y a tout d'abord la technique : l'aérosol bien sûr, mais aussi le pochoir, qui a un lien avec l'aérosol puisque c'en est la phase finale, mais aussi tout ce qui est lié au collage (sticker, affiche, etc.). Ces techniques ne sont pas exclusives de cette mouvance-là, mais sont quand même très utilisées dans le street art car elles ont en commun leur rapidité d'exécution.

Ensuite, il y a la spécificité des supports. Le mur est évidemment le support de prédilection du street art, mais celui-ci peut s'étendre à l'environnement, et devenir la ville entière. Quand JR aborde une ville, il voit l'environnement dans son ensemble.

Enfin, il y a la culture, des codes visuels, une langue et une histoire communes. On est là dans une approche sociologique du mouvement, même si je n'aime pas tellement qu'on réduise le street art à une vision sociologique. Que les artistes soient pochoiristes, *writers* ou autres, ils ont tous

eu les mêmes histoires, et un rapport commun à la loi, à l'environnement…

S. L. *Quel lien cette culture entretient-elle avec le graffiti ?*

M. D. Elle en est totalement l'héritière. J'ai beau essayer de me démontrer l'inverse, de chercher des artistes issus d'une autre culture, tous ceux que j'expose à la galerie viennent du graffiti. Même quelqu'un comme JR a commencé par là.

S. L. *Venons-en à la question qui fâche, car il s'agit d'une question récurrente dans toutes les conversations sur le graffiti, et ce dès les premières expositions de* writing *dans les années 1970 : le graffiti en galerie est-il un non-sens et une trahison ? Pourquoi ?*

M. D. Souvent, les gens qui posent la question sont ceux qui ne connaissent pas, qui voient des choses dans la rue et pour qui le street art se résume à ça. Dès qu'ils commencent à entrer dans la démarche de l'artiste, la question tombe, et laisse place à celle du rapport intérieur/extérieur. Les *street artists* qui exposent en galerie sont rompus à une pratique artistique « en intérieur ». Il y a eu des tentatives d'exposer en galerie des gens qui ne travaillaient qu'à l'extérieur, mais on n'en entend plus parler aujourd'hui. Qu'un artiste vienne à l'institution n'a rien d'anecdotique : les gens qui exposent en galerie sont ceux qui ont déjà cette démarche-là. On ne demande pas aux artistes de refaire en intérieur le mur de Berlin. On expose ce qu'ils ont envie de faire et ne pourraient pas faire dehors, que ce soit pour des raisons de supports, de matériaux, de temps d'exécution, etc. On travaille avec des artistes complets. Il a des gens qui sont très doués en extérieur mais ne sont pas faits pour exposer en galerie.

S. L. *Il me semble cependant que cette question est légitime pour plusieurs raisons. La première, c'est que le graffiti se définit d'abord comme une aventure, une performance. Or, cet aspect du graffiti n'est pas transposable en galerie…*

M. D. En effet, mais ce n'est pas cet aspect-là qu'on va restituer en galerie. Si l'artiste ne fait que cela, on ne va pas se retrouver. Tous les graffeurs ne se prétendent pas artistes. Certains peuvent aussi se dire artistes mais ne sont pas exposables. De la même manière, il y a des

installations, des performances qui ne sont pas commercialisables, et fort heureusement d'ailleurs.

S. L. *Peut-on considérer qu'à l'instar du land art, ce qui est exposé en galerie est la partie documentaire d'un travail qui est nécessairement* in situ *?*

M. D. Non, justement. Dans le land art, il y a rarement autre chose qu'un travail documentaire à présenter – quelle que soit d'ailleurs la qualité de la photographie. Ce n'est pas le cas pour le street art. On est dans un mouvement où beaucoup d'artistes ont des pratiques distinctes selon qu'ils travaillent en extérieur ou en intérieur. Même pour quelqu'un comme JR, les photographies de ses collages n'ont pas seulement un statut documentaire. Ce qu'il propose en galerie n'est pas la trace de son travail *in situ*, c'est autre chose.

S. L. *J'ai lu récemment un article où Franck Le Feuvre disait à propos de Invader : « Quand il pose ses céramiques à l'extérieur, c'est du street art, quand il crée des œuvres pour ma galerie, c'est de l'art contemporain. » Vous êtes d'accord avec cette distinction ?*

M. D. Je ne fais pas cette distinction parce que tout ce que j'ai fait depuis que je suis galeriste avait pour but de montrer qu'avant tout, c'était de l'art – contemporain ou pas d'ailleurs. C'est la raison pour laquelle ma galerie n'expose pas que du street art. Mais aujourd'hui, les pratiques tendent à se décloisonner. Des passerelles se font. Ceci dit, un critique d'art me disait un jour que, selon lui, il y avait un fil commun entre tous les artistes que j'expose, et qui a trait à la question de l'urbanité.

S. L. *Banksy, quant à lui, disait quelque chose comme : « Quand je crée dans la rue, je suis en concurrence avec la poubelle, quand je crée dans les musées je suis en concurrence avec Picasso et Van Gogh »…*

M. D. Je suis plus d'accord avec cette citation-là, mais de manière moins provocante. L'épreuve de la rue, c'est aussi l'épreuve du grand public. Quand on arrive en galerie, les œuvres sont encadrées et joliment présentées sur un mur qui vient d'être repeint, et montrées à des gens qui ont l'habitude de voir des œuvres. Dans la rue à l'inverse, c'est madame Michu qui regarde les œuvres. Le public peut sincèrement adhérer ou rejeter. L'art est avant tout un mode d'expression, et le dialogue qui se noue autour de l'œuvre *in situ* est irremplaçable. Un canal d'expression se crée.

S. L. *Dans l'article qu'il consacre en 1985 à une expo de graffitis chez Janis où figurent Crash et Daze, Danto affirme : « L'exposition est présentée par Janis comme du "post-graffiti", comme si les artistes ou la galerie n'avaient pas suffisamment confiance pour présenter leur travail sans tirer bénéfice de l'excuse sociale. » Et il ajoute : « Je crois qu'aucun ne pourrait survivre sans le pedigree et l'attirail de la culture qui les a formés. » Que pensez-vous d'une telle affirmation ?*

M. D. Il y avait dans cette exposition l'idée que non seulement on devait estampiller le graffiti, mais aussi qu'il fallait y ajouter un « post ». Je pense que ses organisateurs n'avaient pas voulu ça. À mon avis, les artistes qui vont rester sont précisément ceux qui peuvent s'extraire de cette culture d'origine. C'est évidemment le cas d'un artiste comme Futura qui, dès le départ, est allé au-delà du graffiti. Il y a en somme quelques génies qui vont surpasser la classification.

S. L. *Vous êtes l'une des premières galeristes parisiennes à avoir exposé du street art. Comment le regard porté sur cette mouvance a-t-il évolué au cours des dernières années ?*

M. D. J'ai fait ma première exposition en septembre 1992. C'est le cadeau que je me suis fait pour mes 18 ans ! Depuis, le regard sur l'art urbain a évolué mais paradoxalement, ce n'est pas chez le public que l'évolution est la plus significative : les visiteurs, on en a toujours eu. Le problème, c'était plutôt la profession. De ce côté-là, les artistes et moi avons pris beaucoup de claques. On me disait : « Tu ne fais pas de l'art ! » Ce regard très condescendant des marchands sur le street art n'a changé que très récemment – et malheureusement pour de mauvaises raisons, qui sont liées aux ventes aux enchères et au marché. À partir du moment où ça atteint un certain prix, le jugement change !

Parmi les cyniques de la profession, qui ne voulaient pas se pencher sur le sujet, ce sont les ventes aux enchères qui ont marqué le tournant. Cela dit, il y a encore un scepticisme très important, mais c'est ce qui se passe chaque fois qu'apparaît un nouveau mouvement artistique. C'est d'ailleurs très étonnant de la part de professionnels qui sont censés connaître l'histoire de l'art, mais qui sont myopes dès qu'il s'agit d'analyser leur propre époque.

S. L. *Qu'est-ce qui explique que tout à coup les salles de vente flairent le bon filon ?*

M. D. Ça ne s'est pas fait tout à coup, justement. C'est un long processus, et je pense qu'on est encore loin du vrai marché. Il y a certes des artistes qui atteignent des records, comme Banksy, mais en moyenne les prix évoluent très lentement. Il faut dépolluer tout ça : on sait très bien que les ventes aux enchères peuvent être manipulées. Ceci dit, les gens qui organisent les ventes appartiennent à notre génération. Ils partagent notre conviction que l'art urbain est passionnant, et se sont battus pour organiser des ventes dans leur maison de vente, par conviction. Il y a dix ans, ils étaient juniors et se voyaient confier des ventes qui les ennuyaient. Aujourd'hui, ils sont devenus seniors, et peuvent organiser une ou deux ventes par an sur un sujet qui les intéresse. Il y a un effet générationnel qui fait que les amateurs d'art urbain sont aujourd'hui en âge d'influer sur le marché.

S. L. *J'imagine que c'est aussi le cas des collectionneurs…*

M. D. C'est chez eux que l'effet de génération est le moins marqué. Dès le début, j'ai eu des clients d'un certain âge, établis, qui avaient les moyens et l'envie de porter leur regard au-delà de ce qu'on leur présentait en matière d'art contemporain. Aujourd'hui, ils ont des collections hallucinantes, car ils ont pu acheter au moment où personne ne s'intéressait au graffiti et au street art.

S. L. *Comment expliquez-vous l'attitude des institutions ?*

M. D. On commence à vendre à des institutions. Toujours pour la même raison : aujourd'hui dans les *boards*, il y a des gens à qui ça parle. Et puis on commence à en parler de plus en plus, si bien que les décideurs se disent qu'ils devraient peut-être y jeter un coup d'œil.

Entretien de Magda Danysz
avec Stéphanie Lemoine, 2012

La réception du graffiti

En 1983, la très respectable galerie Sidney Janis à New York réunit dix-huit artistes, parmi lesquels Crash, Daze, Rammellzee et Futura, dans une exposition de writing *: « Post Graffiti ». À l'occasion, le critique d'art et philosophe Arthur Danto écrit un article à charge contre un événement qu'il assimile à une forme de paternalisme…*

Lorsque Tony Silver et Henry Chalfant décidèrent, il y a quelques années, de faire un film sur la culture du South Bronx, qu'ils considéraient en voie de disparition – le graffiti, le breakdance, le rap disco –, leur intention était pour ainsi dire ethnographique. Ces formes d'expression étaient menacées, mais pas exactement de la manière dont les réalisateurs l'avaient imaginé. Au moment où *Style Wars* était diffusé sur la chaîne PBS et encensé par la critique, toute la culture hip-hop s'était déplacée horizontalement à travers la culture des banlieues, où elle commençait déjà à s'essouffler, et verticalement, dans les sphères de la haute culture, adoptée par des artistes très différents de ceux qui l'avait inventée. Le breakdance avait été transposé dans le ballet, le rap souhaitait évoluer aux côtés de l'opéra et le style du graffiti avait été assimilé par des peintres vivant loin de la violence des rues du ghetto. Ainsi, la culture hip-hop s'embourgeoisa dans une double direction sans que ses créateurs en tirent pleinement profit. Les rappeurs enregistraient des cassettes, livrant au détour quelques chefs-d'œuvre éphémères. Les *breakdancers*, fins et musclés, donnaient des cours aux classes aisées, qui voyaient dans leurs contorsions le dernier phénomène de mode après le yoga et le footing. Mais les *« writers »* (écrivains), comme ils s'auto-définissaient, étaient repérés par le milieu de l'art et, pour la première fois, l'argent était à portée de main pour des jeunes hommes et femmes, qui auparavant n'œuvraient que pour la gloire et la beauté. Dans la scène la plus accablante de *Style Wars*, on voit ces jeunes chevaliers de la bombe aérosol adulés par des esthètes grossiers.

Peu d'évolutions ont autant marqué l'histoire de l'art que celles qui ont démarré avec les inscriptions « TAKI 183 » recouvrant New York vers 1971, puis culminé, quasi dans la foulée, avec des calligrammes à pleine échelle tapissant les rames du métro avec leur iconographie élaborée, leur lettrage tape-à-l'œil et leurs messages cocasses, adressés à une population qui les percevaient essentiellement comme les preuves tangibles d'une municipalité prise en otage par des vandales. Un art spontané et foisonnant – aussi nuancé et structuré que celui qui fleurissait à Sienne au Trecento – était en place. Il avait ses ateliers, ses maîtres et ses apprentis ; un système de sobriquets ou de « tags » (nous connaissons la plupart des artistes de la Renaissance sous leurs « tags » : Barbarelli dit Giorgione, ou George le Grand ; Tommaso Guidi dit

Masaccio, ou Tommy la Brute ; Jacopo Robusti dit Tintoretto, ou Petit Teinturier, etc.) ; un vocabulaire critique ; un code esthétique ; une philosophie de l'art et les éléments d'une histoire de l'art. Dans la mesure où le réseau métropolitain devenait à la fois école d'art et mur de cathédrale, d'infâmes gribouillis accompagnaient l'évolution d'œuvres d'art somptueuses dans ses tunnels humides et effrayants. Parmi les observateurs de cette cacophonie visuelle émaillant les arrêts des quatre *boroughs*, rares étaient ceux disposés à en démêler les subtilités. Même les adeptes de ces œuvres d'art – ou « bouquets de couleurs des Caraïbes » selon la définition de Claes Oldenburg – n'étaient pas certains que les quelques fulgurances en justifiaient les coûts. Et tout un chacun savait que les *writers* transgressaient les lois dans une quête de dépassement de soi. Il ne fait guère de doute que la conscience d'enfreindre la loi et les risques que cela comportait constituaient un élément fondateur de l'art du métro et contribuèrent vraisemblablement à la décision de produire des œuvres monumentales, puisque l'amende était la même quelle que soit la dimension des graffiti. Cependant, il faut reconnaître que le graffiti, en soi, n'était pas un moyen d'enfreindre la loi. À leurs yeux, les *writers* ne brutalisaient pas la sensibilité bourgeoise, à l'instar de Céline, mais cherchaient à détourner le bien public pour le plaisir de tous et la célébrité de ceux et celles qui prenaient de tels risques pour l'art. Le parcours du combattant des graffeurs pour s'exprimer fait partie du mythe, mais qui donc a pris d'aussi grands risques devant autant d'obstacles ?

Il a toujours été question de savoir s'il fallait séparer le talent incontesté des *writers* des dégradations dont ils étaient responsables. Depuis, la transition sociale a eu lieu, du moins pour les quelques élus qui ont abandonné les couloirs du métro pour les galeries chics et les affres du marché de l'art. Le graffiti poursuit tristement son cours dans son habitat naturel et n'est désormais guère plus dans l'esprit des gens qu'un problème sociologique et un casse-tête administratif. Or, à présent nous pouvons déterminer si cette transition a porté ses fruits, en d'autres termes, si l'on peut exploiter la chance morale qui a ouvert grand la porte de lieux inaccessibles aux outsiders pour lancer des carrières artistiques.

Il s'agit là d'une question bien différente de celle de l'élévation de formes populaires vers de hautes sphères culturelles. En effet, on aurait pu s'attendre à ce que des artistes privilégiés intègrent quelque chose de l'esprit du graffiti dans leurs œuvres, voire, à l'instar de Keith Haring, qu'ils descendent dans les tunnels pour laisser leur empreinte sur les murs de l'espace public et s'exposent aux mêmes sanctions – bien qu'à ma connaissance, Haring se soit contenté de surfaces fixes et ne se soit pas attaqué aux surfaces mouvantes du véritable *writer* du métro. De même, les super- ou hyperréalistes pourraient peindre des toiles illusionnistes représentant des rames de métro ornées de fresques flamboyantes, et pourquoi pas, grandeur nature. J'imagine un marché prospère de panneaux récupérés de voitures abandonnées, d'objets collectors semi-artistiques destinés à d'authentiques lofts. Je peux même imaginer que si Rockefeller était en vie, le Metropolitan Museum of Art serait doté d'une nouvelle aile, jonchée de voitures achetées à la MTA *[Metropolitan*

Transportation Authority, société actuelle de transport métropolitain new-yorkais, NdT], et généreusement offertes dans le but d'instruire et de divertir les générations futures. Et toutefois, je me demande quelles seront les œuvres produites par les *writers* devenus artistes d'ateliers grâce au mécénat, travaillant désormais sur des supports bien plus standard que la tôle hautement résistante de l'IRT *[Interborough Rapid Transit Company, première société de transport métropolitain new-yorkais, NdT]*. Certes, la bombe de peinture aérosol peut être un outil supplémentaire pour enrichir la palette de l'artiste, plus prometteuse sans doute que le *drip-stick* de Pollock, puisqu'elle facilite le recouvrement de larges surfaces sans compromis particulier en matière de vitalité expressive. Après tout, quelques musiciens de jazz sont montés sur la scène du Carnegie Hall sans pour autant appauvrir la qualité de leur musique. Pourquoi DAZE et CRASH ne pourraient-ils pas opérer la même transition ascendante vers la galerie Janis, située un peu plus à l'est sur la 57e Rue, à quelques pas de la Russian Tea Room ?

J'ai déjà exposé quelques *« burners »* épatants – des voitures entièrement recouvertes de lettrage *wild style* – réalisés par CRASH et DAZE. Dans la catégorie des *writers*, je leur attribuerais une « mention bien ». Ils ne sont pas vraiment à la hauteur des SEEN, DONDI, BLADE, SKEME ou encore KASE 2 (un dessinateur brillant), mais j'estime que leur travail est d'assez bonne facture sur leur propre terrain. Je constate avec étonnement qu'ils persistent à peindre sous leurs noms de métro au lieu de signer John Matos et Chris Ellis, et que Janis présente leur exposition en tant qu'*« art graffiti »* – comme si les artistes ou la galerie n'avaient pas assez confiance pour montrer leur travail sans prétexte sociologique. Très sincèrement, je pense qu'aucun des deux ne pourrait survivre sans bénéficier de la filiation et du folklore de la culture qui les a formés, ce qui pose dès lors la question du paternalisme. Je n'ai même pas été tenté de faire un commentaire du genre : « Pas mal pour un artiste graffeur ! », puisque j'ai une haute opinion des graffiti quand ils sont bons, et en tant qu'artistes graffeurs CRASH et DAZE sont bons, voire excellents. Mais désormais soumis aux contraintes qui sont celles des artistes de galerie, DAZE et CRASH ne font pas le poids, et ce, en dépit de la richesse de leur univers visuel et de l'éclat de leurs œuvres. Je trouve cela particulièrement révélateur, puisque selon moi la réponse à la question de savoir pourquoi est simple ; il s'agit de formation plutôt que de talent. Ils manquent de connaissances et de savoir-faire et devraient tirer les enseignements d'une bonne école d'art. L'énergie à elle seule ne peut vous porter que jusqu'à un certain point.

Arthur Coleman Danto,
« "Post Graffiti Art: CRASH, DAZE", John Matos, Chris Ellis at the Janis Gallery, New York »,
The Nation, 12 janvier 1985,
traduction Alexandra Bigaignon

More O'Ferrall

GLOSSAIRE

Aérosol : bombe de peinture.
Blackbook : cahier contenant les recherches typographiques et stylistiques d'un *writer* et éventuellement de certains pairs.
Blaze : pseudonyme.
Block letter : type de lettrage aux formes carrées ou rectangulaires et de très grande taille réalisé à la bombe ou au rouleau.
Bubble letter : type de lettrage aux formes arrondies.
Cap : embout adaptable sur la bombe aérosol pour vaporiser la peinture. Les embouts sont interchangeables pour varier l'épaisseur du trait.
Cartonner : couvrir un territoire de graffitis.
Crew : groupe de graffeurs qui travaillent ensemble.
Chrome : graffiti réalisé à la peinture métallisée.
End-to-end : graffiti couvrant un wagon d'un bout à l'autre dans le sens de la longueur.
Fat cap : embout permettant de réaliser un trait épais à l'aérosol, à l'inverse du *skinny cap.*
Flop : voir *throw-up.*
Getting up : action de réaliser des graffitis sur train.
GML : langage de programmation mis au point par le GRL (Graffiti Research Lab).
Graff : fresque de grande taille ou de taille moyenne, généralement polychrome, et mêlant lettrages et personnages.
Hall of fame : mur couvert sur toute sa longueur de graffitis, généralement exécutés par des « stars ».
King : *writer* considéré comme le meilleur par la communauté des *writers.*
Outlines : contours d'un lettrage.
Pièce : graffiti, peinture.
Punition : répétition d'un même tag sur un wagon.
Reverse graffiti : graffiti consistant à faire apparaître une forme (lettrage ou autre) sur une surface en la nettoyant.
Sketch : esquisse préparatoire.
Sticker : autocollant.
Tag : signature sommaire, généralement de petite taille et monochrome.
Throw-up : type intermédiaire de *writing* d'exécution rapide, généralement bichrome (contour et remplissage sont d'une couleur différente), à mi-chemin entre le tag et la pièce.
Top-to-bottom : graffiti couvrant un wagon d'un bout à l'autre dans le sens de la hauteur.
Toy : graffeur inexpérimenté ou incompétent.
Toyer : recouvrir de peinture un graffiti en signe de défi ou d'hostilité.
3D : pièce en trois dimensions.
Vandale : graffiti illégal.
Whole-car : pièce recouvrant un wagon sur toute sa surface.
Wild style : style calligraphique marqué par l'enchevêtrement des lettrages.
Writer : graffeur.

BIBLIOGRAPHIE

– Anikst, M., *La Pub en URSS dans les années 20*, Paris, Éditions du Chêne, 1987.
– Ardenne, P., *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002.
– Banksy, *Guerre et Spray*, Paris, Éditions Alternatives, 2010.
– Baudrillard, J., « Kool Killer ou l'insurrection par les signes » in *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.
– Ben Yakhlef, T., et Doriath, S., *Paris Tonkar*, Paris, Florent Massot et Romain Pillement éditeurs, 1991.
– Benjamin, W., *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, rééd. 2009.
– Bey, H., *TAZ, Zone autonome temporaire*, Paris, Éditions de L'Éclat, 1998.
– Boukercha, K., *Descente interdite*, Paris, Éditions Alternatives, 2011.
– Brassaï, *Graffiti*, Paris, Flammarion, 1993.
– Buren, D., *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?*, Paris, Sens & Tonka, 1998 ; *Les Écrits (1965-1990)*, Bordeaux, capc, musée d'Art contemporain de Bordeaux, 1991 ; *Mot à mot*, Paris, Éditions Centre Pompidou /Xavier Barral /La Martinière, 2002.
– Caputo, A., *All City Writers*, Bagnolet, Kitchen 93, 2009.
– Castleman, C., *Getting Up, Subway Graffiti in New York*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1982.
– Certeau, M. de, *L'Invention du quotidien*, 1. *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
– Chalfant, H., et Cooper, M., *Subway Art*, New York, Thames & Hudson, 1984.
– Chalumeau, J.-L., *L'Art dans la ville*, Paris, Cercle d'art, 2000.
– Chang, J., *Can't Stop Won't Stop : une histoire de la génération hip-hop*, Paris, Allia, 2006.
– Chouteau, H., *Untel, 1975-1980 : Archives*, Paris, ENSBA.
– Couturier, E., et Pignon-Ernest, E., *Ernest Pignon-Ernest*, Paris, Herscher, 2003.

– Danysz, M., *From Style Writing to Art, A Street Art Anthology*, Rome, Drago, 2009.
– Debord, G., *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006.
– Deitch, J., Gastman, R., et Rose, A., *Art in the Streets*, New York, Skira Rizzoli, 2011.
– Faucheur, J., *Jusque-là tout va bien !*, Paris, Critères, 2004.
– Feireiss, L., et Bieber A., *Urban Interventions: Personal Projects in Public Spaces*, Berlin, Gestalten, 2010.
– Fontaine, B., *Graffiti, une histoire en images*, Paris, Eyrolles, 2011.
– Ganz, N., *Planète Graffiti : street art des cinq continents*, Paris, Pyramyd, 2004.
– *GRAV : Groupe de recherche d'art visuel, 1960-1968*, Magasin de Grenoble, Centre national d'art contemporain, 1998.
– Gruen, J., *Keith Haring, The Authorized Biography*, Londres, Thames & Hudson, 1991.
– Invader, *L'Invasion de Paris*, 2 vol., Paris, éditions Control P, 2009.
– Jef Aerosol, *VIP, very important pochoirs*, Paris, Éditions Alternatives, 2007.
– Joselit, D., Simon, J., et Salecl, R., *Jenny Holzer*, Londres, Phaidon, 1998.
– JR, *Face 2 Face*, Paris, Éditions Alternatives, 2007 ; *Women are Heroes*, Paris, Éditions Alternatives, 2009 ; *Artocratie en Tunisie*, Paris, Éditions Alternatives, 2011.
– Klein, N., *No Logo, la tyrannie des marques*, Arles, Actes Sud, 2002.
– Lacy, S. ed., *Mapping the Terrain: New Genre in Public Art*, Seattle, Bay Press, 1995.
– Lee, P. M., *Object to Be Destroyed, The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2000.
– Lelong, G., *Daniel Buren*, Paris, Flammarion, 2002.
– Lemoine, S., et Ouardi, S., *Artivisme : art, action politique, résistance culturelle*, Paris, Éditions Alternatives, 2010.
– Lemoine, S., et Terral, J., *In Situ, un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*, Paris, Éditions Alternatives, 2005.
– Lista, G., *Le Futurisme*, Paris, Éditions Terrail, 2001.
– Longhi, S., et Maître, B., *Paris pochoirs*, Paris, Éditions Alternatives, 2011.
– Mailer, N., et Naar, J., *The Faith of Graffiti*, Paris, Wasted Talents, 1974.
– Malland, J., et Bischoff, G., *Kapital, un an de graffiti à Paris*, Paris, Éditions Alternatives, 2001.
– Marcadé, J.-C., *L'Avant-garde russe*, Paris, Flammarion, 1995.
– Marcadé, J.-C., et Petrova, E., *La Russie à l'avant-garde, 1900-1935 : exposition Bruxelles, Palais des beaux-arts, 6 octobre 2005-22 janvier 2006*, Bruxelles, fonds Mercator, 2006.
– Marcus, G., *Lipstick Traces, une histoire secrète du vingtième siècle*, Paris, Éditions Allia, 1998.
– Mayer, M., *Basquiat*, Paris, Flammarion, 2005.
– Miss.Tic, *Miss.Tic Attak*, Paris, Éditions Alternatives, 2004.
– Mosko et associés, *Savane urbaine*, Paris, Éditions Alternatives, 2009.
– Notes From Nowhere, *We Are Everywhere, The Irresistible Rise of Global Anticapitalism*, Londres/New York, Verso, 2003.
– Page, S., *Vostell Environments / Happenings 1958-1974*, Paris, Éditions du Chêne, 1974.
– Penders, A-F., *Conversation avec Christo et Jeanne-Claude*, Bruxelles, Éditions Tandem, 1995.
– Prou, S., *Blek le Rat, l'homme qui traverse les murs*, Londres, Thames & Hudson, 2008.
– Riout, D., Gurdjian, D., et Leroux, J.-P., *Le Livre du graffiti*, Paris, Éditions Alternatives, 1990.
– Ruby, C., *L'Art public, un art de vivre la ville*, Paris, La Lettre volée, 2001.
– Seno, E. (ed.), McCormick, C., Schiller, M. et S., et Wooster Collective, *Trespass : une histoire de l'art urbain illicite*, Taschen, 2010.
– Siqueiros, D. A., *L'Art et la révolution*, Paris, Éditions sociales, 1973.
– Stewart, J., *Graffiti Kings: New York City Mass Transit Art of the 1970s*, New York, Harry N. Abrams Inc., 2009.
– Villeglé, J., *Urbi et Orbi*, Mâcon, Éditions W, 1986.
– Waclawek, A., *Graffiti and Street Art*, New York, Thames & Hudson, 2011.
– Weill, A., *L'Affiche dans le monde*, Paris, Somogy, 1991.
– Wlassikoff, M., *Mai 68 : l'affiche en héritage*, Paris, Éditions Alternatives, 2008.
– Woshe, *Blackbook, les mains dans l'alphabet*, Paris, Éditions Alternatives, 2006.

SITES INTERNET

SITES D'ARTISTES

http://www.alexone.net/
http://www.banksy.co.uk/
http://www.bleklerat.free.fr/
http://www.blublu.org/
http://www.faucheur.fr/

http://hnteuropa.free.fr/
http://www.jr-art.net/
http://www.obeygiant.com/
http://www.pignon-ernest.com/
http://www.space-invaders.com/
http://www.wkinteract.com/

AUTRES SITES

http://www.ekosystem.org/
http://www.woostercollective.com/
http://www.fatcap.org/
http://www.wastedtalent.fr/ (maison d'édition dédiée aux monographies de graffeurs)
http://www.allcityblog.fr/

FILMOGRAPHIE

– *Style Wars*, réalisé et produit par Henry Chalfant et Tony Silver, 1983.
– *Wild Style*, réalisé et produit par Charlie Ahearn, 1983.
– *Beat Street*, de Stan Lathan, produit par la MGM et Harry Belafonte, 1984.
– *Basquiat*, de Julian Schnabel, produit par Miramax Films, 1996.
– *Downtown 81*, de Edo Bertoglio, produit par Maripol et Patrick Montgomery, 2001.
– *Writers 1983-2003*, de Marc-Aurèle Vecchione, produit par M.-A. Vecchione et Sara Brücker, 2004.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

COUVERTURE

1er plat Orgie du ACK Crew, Paris, XVIIIe, 2012.
Dos Graffiti par Orgie du ACK Crew (détail), Paris XVIIIe, 2012.
2e plat SpY, Ramp, Madrid 2007.

OUVERTURE

1 Colorz, du groupe VEP (Vandales en puissance), dans un dépôt de métro, Paris, 1991.
2-3 Roa, « Beaver » (« Castor »), Hackney Road, Londres, août 2010.
4-5 JR, « Les sillons de la ville », Los Angeles, mars 2011.
6-7 Banksy, Londres, 2011.
8-9 Mosko et Jérôme Mesnager, palissade rue des Emeris à Fontenay-sous-Bois, 2008.
10-11 Conor Harrington, New York, Meatpacking District, novembre 2008.
13 Shepard Fairey, fresque réalisée rue Jeanne-d'Arc, Paris XIIIe, juin 2012.

CHAPITRE 1

14 Brassaï, graffiti de la série IV « L'Amour », vers 1935-1950. Musée national d'Art moderne - Centre Georges-Pompidou, Paris.
15 Firmin Bouisset, affiche pour le chocolat Menier, vers 1895.
16-17 Autochrome anonyme (« Archives de la planète »), place Blanche, angle de la rue Lepic et de la rue Puget, 1914. Musée Albert-Kahn, Boulogne.
18 Alexandre Rodtchenko, « Knigui po vsem otrasliam znania » (« Des livres pour toutes les branches de la connaissance »), affiche, 1924. Archives A. Rodtchenko & V. Stepanova, Moscou.
19 Fortunato Depero, affiche pour Campari, vers 1930. Coll. part.
20 Diego Rivera, *L'Histoire du Mexique* (détail), fresque, 1929-1931, Palacio nacional, Mexico City.
21 Diego Rivera travaillant à la fresque *L'Homme à la croisée des chemins* au Rockefeller Center, New York, mars 1933.
22 Graffiti « Kilroy was here ! ».
23 Jane Bown, graffiti, 1955.
24-25 Carte psychogéographique situationniste *in* Guy Ernest Debord, *Guide psychogéographique de Paris*, édité par le Bauhaus Imaginiste, 1957. Collection Librairie Lecointre / Drouet.

CHAPITRE 2

26 Christo et Jeanne-Claude, mur de bidons d'essence « Le rideau de fer », Paris, rue Visconti, 1961-1962.
27 « La beauté est dans la rue », affiche, mai 1968.
28 Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970.
29 Gérard Fromanger, *Le soleil inonde ma toile*, séric « Le tableau en question ». Houlbec-Cocherel, 1966, glycéro-acrylique sur bois découpé, 145 x 115 cm.
30 Daniel Buren, « Photo-souvenir » (détail), affichage sauvage, travail *in situ*, Paris, mai 1969.
31 Daniel Buren, « Photo-souvenir » « Les deux plateaux », sculpture *in situ*, cour d'honneur du Palais-Royal, Paris, 1985-1986.
32 Gérard Zlotykamien, Paris, IXe, années 1970.
33 Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect* (« Intersection conique ») (détail), 1975. Musée national d'Art moderne - Centre Georges-Pompidou, Paris.
34 Ernest Pignon-Ernest, « La Commune, 1971, Paris », In situ I : escalier du Sacré-Cœur de Montmartre.
35 Gérard Zlotykamien, « Éphémères », Paris, rue des Archives, 1972.
36-37 Ernest Pignon-Ernest, « Les agressions », Grenoble 1976, In situ III.
38-39 Jacques Mahé de La Villeglé, Carrefour Sèvres-Montparnasse, série « Images »,

affiches lacérées marouflées sur toile, juillet 1961. Musée national d'Art moderne - Centre Georges-Pompidou, Paris.
39h Milan Knizak, performance rue Novy Svet (rue du Nouveau-Monde), Prague, 1964.
40 Groupe Untel (Jean-Paul Albinet, Philippe Cazal et Alain Snyers), « Je vous offre un verre », bar portatif avec lanières, bois contre-plaqué peint, bouteilles de vin, gobelets en plastique, tire-bouchon, rouleau de serviettes en papier, cendrier, intervention réalisée en 1975 dans les rues de Paris, Bordeaux et à Mâcon (sur la photo) en mai 1976.
41h Couverture de *Do It! Scénarios de la révolution* de Jerry Rubin, Paris, Le Seuil, 1971.
41b Présentation de Pegasus le cochon à la Convention démocrate, Chicago, août 1968.
42b « La police s'affiche aux Beaux-Arts », affiche réalisée après l'occupation des Beaux-Arts par la police, 27 juin 1968.
42-43 Atelier de sérigraphie à l'École nationale des beaux-arts, Paris, vers le 20 mai 1968, photo Marc Riboud.

CHAPITRE 3

44 Donald J. White dit Dondi (1961-1998) peignant le métro à Brooklyn, 1980, photo Martha Cooper.
45 Tag de O'Clock, Paris.
46 Wagon du métro new-yorkais, juillet 1972.
47 Jeunes graffeurs new-yorkais, 1973, photo Jon Naar.
48-49 New York, 1980, photo Bruce Davidson.
50-51b Bombes aérosols confisquées par la police new-yorkaise, 1997.
51h 155th St. Station, New York, 1973, photo Jon Naar.
52h *The Complete Cheech Wizard* de Vaughn Bodé, Rip Off Press, 1987.
52-53b « Kell Futura Train », New York, 1980, photo Charlie Ahearn.
53h Hommage de Fab 5 Freddy aux *Campbell's Soup Cans* de Warhol, New York, South Bronx, 1980, photo Martha Cooper.
54h Hugo Martinez de l'UGA lors d'une exposition de graffitis au City College de New York en décembre 1972.
54b Une du *New York Times*, 21 juillet 1971.
55 Keith Haring, signant des autographes, et Patti Astor à la Fun Gallery, New York, 1983, photo Martha Cooper.
56 Police du Queens en octobre 1988.
57 Le groupe Clash au théâtre Mogador, Paris, 1981.
58h Photo de la jaquette de *Wild Style* réalisé par Charlie Ahearn, 1983, photo Charlie Ahearn.
59h Affiche du New York City Rap Tour, 1982.
59b « CRIMINAIS / PND », inscription tracée au rouleau, quartier de la gare de Lapa, São Paulo, 2004, photo François Chastanet.
60 Métro parisien.
61 Psyckoze dans un terrain vague à Paris en 1990.

CHAPITRE 4

62 Miss.Tic, « S'offrir quand tout se vend », Arles, 2010.
63 Speedy Graphito, « Dragon », pochoir en carton, 1984.
64 Barbara Kruger, « We don't need another hero », installation, affiche, Londres, 1986.
65 Billboard Liberation Front, « Think disillusioned », installation, avril 1998.
66h Gran Fury, « The government has blood on its hands. One AIDS death every half hour », affiche, 1988. New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations.
66-67 Guerrilla Girls, « Do women have to be naked to get into the Met. Museum ? », affiche, 2005.
68-69 Keith Haring à la station Alma-Marceau, Paris, 20 décembre 1984.
70h Les Frères Ripoulin, affiche d'exposition à la Tony Shafrazi Gallery, New York, 1985.
70b VLP (Vive la peinture), performance, Paris 1985.
71 Les Frères Ripoulin en action dans le métro parisien, 1984.
72-73 Soldats est-allemands surveillant la zone Lenné-Dreieck du mur de Berlin, 1988, photo H. P. Stiebing.
73b « No hammering », graffiti sur le mur de Berlin, 1989-1990.
74h Blek le Rat, portrait de François Mitterrand, pochoir, Paris, 1984.
74b Blek le Rat en action, Paris, 1981.
75 John Fekner, « The Remains of Industry », peinture, usine Trunz Meat Factory à Greenpoint, Brooklyn, New York, 1979.
76 Speedy Graphito, « Ruée vers l'art », affiche commandée par le ministère de la Culture, 1985.
77 Jef Aerosol, « Slow death », pochoir, 1987.

CHAPITRE 5

78 Vhils (Alexandre Farto), « Projet Scratching the Surface » (détail), Cans Festival, Leake Street, Londres, 2008.
79 Space Invader, mosaïque, Paris, 2012.
80 Shepard Fairey, « Say Yes », 2008.
81 Revs / Cost, New York, 1992, photo Jake Dobkin, 2007.
82 L'Atlas, « L'Étoile », Rome, 2010.
83 El Tono, « Paredón », Mexique, octobre 2007.
84 GRL (Graffiti Research Lab),

quartier de Hell's Kitchen, New York, juin 2007.
85 Aram Bartholl, « Map », installation pendant le Good Time Public Art Festival, Taipei, Taiwan, août-novembre 2010.
86h « Reclaim the Streets », happening au nord de Londres, 1994.
86b SpY, intervention « For Security Reasons », Rotterdam, 2008.
87 Roadsworth, « Unzipped », Montréal, 2003.
88 Mur séparant Israël de la Cisjordanie, camp de réfugiés d'Aida, Bethléem, 2007.
88-89 Graffiti sur le mur séparant Israël de la Cisjordanie, Bethléem, mai 2012.
90 Banksy, « Vandalised Phone Box », Londres, 2006.
91 Banksy, « No Stopping », Londres, 2011.
92 Thom Thom, « Jude Law », découpage d'affiches marouflées sur toile, 2009-2010.
93 Zevs, « Liquidated Logo – McDonald's », Paris, 2000 .
94 Couverture d'*Art in the Streets*, par Jeffrey Deitch, Roger Gastman et Aaron Rose, Rizzoli, New York, 2001.
95 JR, affiche pour l'exposition de la Tate Modern, Londres, mai 2008.
96 Jef Aerosol, fresque, « Chuuuttt !!! », place Stravinsky, Paris, 2011.

TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

97 Gérard Zlotykamien, le Mur, Paris, 2007.
113 Galerie Magda Danysz, exposition « From style writing to art », courtesy galerie Magda Danysz.
115 JonOne, work in progress, courtesy galerie Magda Danysz.
119h Ox, collage à Villeneuve Saint-Georges, 2011, photo de Rosalie Loew.
119b CutUp, *Damilola Taylor*, panneau découpé, Londres, 2003.
126 Papier collé, Londres, 2012.

INDEX

A

Actuel 76.
Act Up 67.
Aérosol, bombe *32*, 33, 50, *51*, 57, *63*, 80, 81, *81*.
Afrika Bambaataa 58, 59.
Agit-prop 19, 65.
Agnès B. 61, 77.
Ahearn, Charlie *55*, *59*.
Aillaud, Gilles 42.
Aktual, groupe *39*.
Albinet, Jean-Paul *40*.
ALENA (Accord de libre-échange nord-américain) 88.
Alëxone 81.
Alÿs, Francis 94.
Amsterdam 75.
André 81.
Andre the Giant 80.
Apollinaire, Guillaume *17*.
Arroyo, Eduardo 32.
Art moderne, musée d' *69*.
Ash 60.
Astor, Patti *55*.
Atelier populaire des Beaux-Arts *29*, 42, 43.
Atlas, L' 82, *82*, 83.
Aubenas, Florence *74*.
Auschwitz 33.
Azyle *60*.

B

Bad painting 70.
Bama 53.
Bando 59.
Banksy 82, 87, 89, *91*, 94, *94*, *95*.
Banlieue-Banlieue 71, 76.
Barbara 62 46.
Bartholl, Aram 85, *85*.
Basquiat, Jean-Michel 55, 56, 68.
Bauhaus 17.
Bazooka 70.
BBC (Bad Boys Crew), groupe 60.
Beardsley, Aubrey Vincent 17.
Beaubourg
– centre 76 ;
– quartier *33*, 60, *70*, 71.
Beaux-Arts, école nationale des 42.
Berlin 63, 71, 87 ;
– mur de *27*, *73*.
Biass, Mark 32.
Blackbooks 52, *52*.
Blade 52.
Blek le Rat *74*, 75, 76.
BLF (Billboard Liberation Front) 64, 65, *65*.
Block letters 47.
Blondie 56.
Blu 81, *94*.
BMPT, groupe 28.
Bodé, Vaughn *52*.
Bondy 76.
Bown, Jane *23*.
Brassaï *15*, 22.
Breakdance 58.
Brik, Lili *18*.
Bronx 55.
Brooklyn 74.
Bruni, Claudio 58.
Brusse, Mark 32.
Bubble letters 47.
Buraglio, Pierre 42.
Buren, Daniel 28, 29, 30, *30*, 31, *31*, 32.

C

Camacho, Jorge 32.
Cartier, Fondation 94.
Castleman, Craig *50*.
CAY *ou* Cay 161 *46*, 55.
Cazal, Philippe *40*.
CCTV 87.
Chalfant, Henry 59, *94*.
Chéret, Jules 17.
Cholo 58.
Christo 32 ;
– et Jeanne-Claude *27*.
Cisjordanie 88.
Clash, The 56, *57*, 75.
Cliff 159 54.
Closky, Claude *71*.
Club 57 56, 68.
Co-Lab 55.
Colorz 60.
Colt 59.
Conceptuel, art, artiste 16, 63, 70.
Conical Intersect (G. Matta-Clark) *33*.
Constructivisme, constructiviste 18, *18*, 19.
Cooper, Martha *45*, *53*, 59.
Cornbread (Darryl A. McCray) 46.
Cost, Adam 80, *81*.
Crews 51.
Cruen, John *68*.
CTK (Crime Time Kings) 59.
Culture jammer[s] / jamming 16, 25, 88, 89, *93*.
CutUp 85, 92.

D

Dada, mouvement 38.
Daze 56.
Debord, Guy 24, 28, 38.
Deitch, Jeffrey *94*.
Demetrius 46.
Depero, Fortunato 18, *19*.

Díaz, Porfirio 20.
Dondi White *45*, 59.
Downey, Brad 87.
Dubuffet, Jean 22.

E

East Village 55, *55*, 68.
Eins, Stefan 55.
El Lissitzky 19.
End-to-end 51.
Englewood 32.
Epsylon Point 76.
Escapades of Futura 2000 (The Clash) *57*.
Espagnon, Michel 71.
Eva 46.
Evans, Walker 22, *23*.
Evol 87.
Eye writer 85.
Eyebeam *84*, *85*.

F

Fab 5 Freddy *53*, *55*, 56, 58, 59.
Fairey, Shepard, *voir aussi* Obey, 15, *64*, 80, *80*.
Faith of Graffiti, The (N. Mailer) *46*, *47*, 55, *56*.
Fat cap 50, *52*.
Faucheur, Jean *71*, 77.
Fekner, John 74, 75, *75*.
Filliou, Robert 38.
Fluxus 38, *39*.
Folk art 80.
Franck 207 46.
Frères Ripoulin, les 71, *71*.
Fromanger, Gérard 28, *29*, 42, *43*.
Fun Gallery *55*.
Futura *55*, 56, 58.
Futura 2000 *57*.

G

Gabaret, Jean 71.
Getting up 52.
Getting Up (C. Castleman) *50*.
Gif 85.
Google *85*.
Graffiti *15*, 16, 22, *22*, *23*, 24, 43, 45, *45*, 46, *46*, 47, *47*, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, *56*, 57, 58, *58*, 59, 60, 61, 63, 68, *68*, 70, 71, *73*, *74*, 77, 79, *79*, 80, 81, *81*, 82, *82*, 83, *83*, 84, *84*, 85, 88, 89, *93*, 94, *94*.
Graffiti markup language (GML) 84.
Graffiti Research Lab (GRL) 84, *84*, 85.
Gran Fury 66, *66*, 67.
Grand Palais 94.
GRAV 39.
Guerrilla Girls 66, *67*.

H

Hacker *84*, 85.
Hains, Raymond *38*, 39.
Halles, quartier des 33, *35*, *70*, 76.
Happening 24, 38, 39, *39*, 40, *40*, 42, 93.
Haring, Keith 55, *55*, 56, 68, *68*, 69, *69*, *73*, 93.
Hip-hop 56, *57*, 58, *59*.
Hiroshima 33.
Hoffman, Abbie 41.
Holzer, Jenny 55, 66.
Huyghe, Pierre (Piro Kao) *71*.

I

In situ 29, 30, 31, 32, *34*, 35, *35*, 74.
In Situ 71, *76*, *93*.
Institute of Applied Autonomy 87.
Internet 81, 82, 84, 85, 86.
Invader, *voir aussi* Space Invader, 85, 87, *94*.
Israël 88.
Iz the wiz *55*.

J

Jalabert, Martial 71.
Janis, Sidney 56.
Jef Aerosol 75, 76, *77*.
Jenkins, Mark 82.
Jones, Mick *57*.
JR 82, *95*.
Julio 204 46.

K

Kase 54.
Kilroy 22, *22*, 46.
Klasen, Peter *73*.
Knizak, Milan *39*.
Kock, Edward 58.
Kruger, Barbara *64*, 65.

L

Lady Pink *55*.
Land art *28*, 31, 93.
Lang, Jack *31*.
Laser 84.
Laser tag 85.
Le Corbusier 24, *25*.
Le soleil inonde ma toile (G. Fromanger) *29*.
Lee, Lee Quinones, dit 55, *55*, 56, 58.
Leitch, Don 74.
Lénine 19, *21*.
Levitt, Helen 22, *23*.
Lindsay, John *56*, 57.
Londres 75, *86*, *95*.
Los Angeles 58, *80*, *94*.
Louvre
– musée du *35*, 60;
– pyramide du 70;
– station de métro 61.
Lowbrow art 80.

M

Maciunas, George 38.
Madrid *83*.
Maïakovski *18*, 19.
Mailer, Norman *46*, 55, *56*.
Malevitch, Kazimir 20.
Malraux, André *35*.
Manhattan 46, 68.
Manifeste de l'art publicitaire (F. Depero) 18, 19.
Manifeste Fluxus (G. Maciunas), 38.
Martinez, Hugo 52, *54*.
Matta-Clark, Gordon 31, 32, *33*.
McGee, Barry 80.
McLuhan, Marshall 15.
Medusa, galerie 58.
Mesnager, Jérôme 71, 77.
Métal hurlant 70.
Métro 35, *47*, 50, *50*, 51, 52, 54, 58, 60, 68, *68*, *69*, 75.
Mexico 21.
Mexique 20, *20*.
Minelli, Filippo 85.
Minimalisme 56, 63, 70.
Minotaure, Le 15.
Miss.Tic *63*, 76, 77.
Miss Van 81.
Mitterrand, François 70, *74*.
MoCA (Museum of Contemporary Art) 94, *94*.
Mode2 59.
Mon tableau brisé (G. Fromanger) *29*.
Mon tableau s'égoutte (G. Fromanger) *29*.
Moor, Dimitri 42.
Mosset, Olivier 28, 29, 31.
MTA (Metropolitan Transportation Authority), 57, 58, 61.
Mucha, Alphonse 17.
Mudd Club 56, 68.
Muralisme 20, 21, 88.

N

Naar, Jon *47*.
Naegeli, Harald *73*.
Nantes 61.
Napier, Jack *65*.
Nasty 60.
New wave 56, 75.
New York *21*, 42, 45, 46, 47, *47*, 50, 51, 52, 54, 55, *55*, 56, 57, *57*, 58, 59, 61, 66, 68, 74, *74*, 75, 80, *81*, 82, *82*, 84, 85, *91*.
New York City Rap Tour 58.
NOGA (Nation of Graffiti Artists) 54.
Noir, Thierry 71, *73*.

O

Obey, Shepard Fairey aka 80.
O'Clock *45*.
Œil cacodylate, L' (F. Picabia) 22.

Oeno 60.
Orozco, Gabriel 94.
Os Gemeos 81.
Otterness, Tom 75.
Ourcq, canal de l' 71.
Ox *71*.
Oz 54.

P

Palais-Royal *31*.
Paris 21, 29, *32*, *33*, 35, *35*, 39, *40*, 59, 60, *69*, 70, *74*, 75, 76, 77, 82, *82*, 84.
Paris Tonkar 61.
Parmentier, Michel 28, 29, 31.
Patterson, Ben 38.
Peer to peer 85, *85*.
Pelsinger, Jack 54.
Phase II 47, 53.
Philadelphie 46.
Piano, Renzo *33*.
Picabia, Francis 22.
Pigasus, cochon *41*.
Pignon-Ernest, Ernest 34, 35, *35*.
Pinoncelli, Pierre 32.
Piro Kao (Pierre Huyghe) *71*.
Pixaçao 58.
Pochoir 34, *34*, 35, 59, 63, *63*, 74, *74*, 75, 76, *77*, 80, *91*.
Poster Boy 92.
Powderly, James *84*.
Prague *39*.
Provo 40, 41.
Pseye 60.
Psyckoze *61*.
Punk 56, 59, 70, 75.
Push Pin Studio 42.

Q-R

Queens 47, 74.

Rammellzee 50, *55*, 56, 59.
Rancillac, Bernard 42.
Rap *57*, 58.
RATP 60, 61.
Reclaim the Streets *86*, 87.
« Remains of industry », The *75*.
Revs 80, *81*.
Rivera, Diego *20*, 21, *21*.
Roadsworth, Peter Gibson, dit *86*.
Rock 63, *74*, 75, 76, *77*.
Rock Steady Crew 58.
Rockefeller, centre *21*.
Rodtchenko, Alexandre *18*, 19.
Rogers, Richard *33*.
Rome 58.
Roth, Evan *84*.
Rotterdam *86*.
Rouffet, Marie 76.
Rougemont, Guy de 42.
Roxy, club 56.
Rubin, Jerry 41.

S

SAMO 68.
San Francisco 64, 80.
São Paulo *58*.
Scam 59.
Seen 52, *55*.
Siqueiros, David Alfaro 21.
Situationnistes 23, 24, 25, 38, *40*, 41, 65.
Smithson, Robert *28*, 31.
Snyers, Alain *40*.
Soul I 50.
South Bronx 47.
Space Invader, *voir aussi* Invader *79*, 82.
Speedy Graphito *63*, 71, 76, *76*, 77.
Spiral Jetty (R. Smithson) *28*.
SpY *86*.
Stallman, Richard *84*.
Stay High 47, 52.
Sticker 80, 83, *94*.
Stijl, De 17.
Subvertizing 88.
Subway Art (H. Chalfant et M. Cooper) 59.
Super Kool 52.
Support Surfaces 28.
Surface Active 76.

T

Tag, tagueur *45*, 46, 47, *47*, 50, 52, 60, *60*, 61, *61*, 83, 84, 93, *94*.
Taïwan *85*.
Taki 183 46, 54.
Tate Modern 94, *95*.
Thom Thom 92, *92*.
Throw up 47.
Times Square 55, 66.
Tono, El *83*.
Top Cat 126 47.
Top-to-bottom 51.
Toroni, Niele 28, 29, 31.
Toulouse-Lautrec, Henri de 17.
Toxic 56.
T-Rex 131 53.
Triolet, Elsa *18*.
3D 50.
Twist 81, *94*.

U-V

UGA (United Graffiti Artists) 53, 54, *54*.
Untel, groupe 39, *40*.
USB, clé *85*.

VEP (Vandales en puissance) 60.
Vhils *79*.
Villeglé, Jacques *38*, 39.
Visual School of Art 68.
Vite fait, bien fait 76.
VLP (Vive la peinture) *70*, 71, 76.
Vostell, Wolf 38, 39.

W-X-Y-Z

Warhol, Andy *53*, 56.
Whole-cars 51.
Wicked Gary *50*.
Wild style 50.
Wild Style (Ch. Ahearn) *55*, 59, *59*.
Witz, Dan *22*.
Women are Heroes (JR) *95*.
Writer, writing 45, 46, 47, 50, *50*, 51, *51*, 52, *52*, 53, 54, *54*, 55, *55*, 56, 57, *57*, *58*, 59, 60, *60*, 61, 63, 67, 68, 69, 79, 80, 81, *81*, 82, *82*, 84, 85, 94.

X-Moulinex 71.

Yippies 41, 42.
Yoko Ono 38.

Zekri, Bernard 58.
Zephyr *52*, *55*, 56.
Zevs 81, 83, 84, 92, *93*.
Zlotykamien, Gérard 32, *32*, 33, 34, *35*.
Zulu Nation (Afrika Bambaataa) 59.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Hélène Arnaud 126. Vaughn Bodé droits réservés 52h. The Bridgeman Art Library / H.P. Stiebing 72-73. Bridgeman Giraudon 20. Jacques Caumont 30. François Chastanet 59. Photo Yves Clavel 70b. Coll. part. 27, 42b, 58b, 76. Corbis / Andy Rain / epa 95. Corbis / George Steinmetz 28. Dalle / Pierre Terrasson 57. Dubwise Version 45, 60. Gérard Faure 8-9. Galerie Magda Danysz, Paris 113, 115. Gamma-Rapho / Keystone 21. Getty Images / New York Daily News Archive / Dan Farell 56. Getty Images / New York Daily News Archive / Evy Mages 50-51b. Getty Images / F. Roy Kemp / BIPs 46. Getty Images / Time & Life / Julian Wasser 41b. Courtesy galerie J.-P. & N. Vallois, Paris 38-39. Kharbine-Tapabor / Coll. Perrin 15. Thomas Kimmerlin 96. Rosine Klatzmann 32. Leemage / Fototeca storica 19. Anne Lemaire 88-89. Stéphanie Lemoine 13. Mathieu Lequime 1er plat, dos, 119b. Collection Librairie Lecointre / Drouet 24-25. Magnum / Christopher Anderson 88. Magnum / Bruce Davidson 48-49. Musée Albert-Kahn, Boulogne, Hauts-de-Seine 16-17. New York Public Library 66. The New York Times 54b. Courtesy Pest Control Office 6-7, 90, 91. Marc Riboud 42-43. Éditions Rizzoli, New York 94. RMN Dist. / Collection Centre Pompidou / Adam Rzepka 14. RMN Dist. / Philippe Migeat / Centre Pompidou, MNAM-CCI 33. Roger-Viollet / TopFoto 23. Scala, Florence 18. Éditions du Seuil, Paris 41h. Sipa Press / AP / Ron Frehm 54h. Ralf Skiba / www.wir-waren-so-frei.de 73b. Tendance floue / Mat Jacob 1, 61. Source Wikipedia 22. Igor Alexis Wojtowicz 79.
© ADAGP, Paris 2012 8-9, 18, 19, 28, 32, 33, 34, 35, 36-37, 38-39, 62, 63, 70b, 74h, 74b, 76, 77, 79, 82, 93, 96, 97. © Charlie Ahearn 52-53b, 58h. © 2012 Banco de Mexico Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico. DF / ADAGP, Paris 20 © Aram Bartholl, photo Anne Fourès 85. © Christo 1962, photo Jean-Dominique Lajoux 26. © Martha Cooper, courtesy Taxie Gallery 44, 53h, 55. © D.B. / ADAGP, Paris 2012 30, 31. © Estate Brassaï / RMN 14. © Shepard Fairey / obeygiant.com 80. © Cutup 119b. © Les Frères Ripoulin 70h. © Les Frères Ripoulin, photo Jean-François Lefèvre 71. © Gérard Fromanger, photo Claude Gaspari, studio galerie Aimé Maeght 29. © Guerrilla Girls 66-67. © Conor Harrington, photo fdc 10-11. © 1979/2012 John Fekner Research Archive 75. © JR 4-5. © The Keith Haring Foundation, photo Tristan Jeanne-Vallès 68-69. © Milan Knizak 39h. © Barbara Kruger, photo courtesy Mary Boone Gallery, New York 64. © Jon Naar 47, 51h. © Jack Napier / BLF 65. © Ox, photo Rosalie Loew. 119h. © Roadsworth 87. © Reclaim the Streets, photo Nick Cobbing 86h. © Revs / Cost, photo Jake Dobkin 81. © Roa, photo Daniel Waller 2-3. © Evan Roth 84. © SpY 2e plat, 86b. © Succession Guy Debord 25. © Thom Thom, photo Gautier Jourdain 92. © El Tono 83. © Untel 40. © Vhils 78.

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont d'abord à tous les artistes du livre et leurs collaborateurs/trices, ainsi qu'à l'équipe de Gallimard et tout particulièrement Hélène Arnaud, Laure Chapuis, David Ducreux, Anne Lemaire et Anne Mensior… Merci également à Fabien Sonego, Julien Terral, Valérianc Mondot (Taxie Gallery), Ox, Gautier Bischoff, Dave Hoyland, Daniel Waller, Yann Rocher, Thomas Kimmerlin, Anne Fourès, Magda Danysz, Clémence Wolff, Gautier Jourdain…

ÉDITION ET FABRICATION

DÉCOUVERTES GALLIMARD
COLLECTION CONÇUE PAR Pierre Marchand. DIRECTION Élisabeth de Farcy.
COORDINATION ÉDITORIALE Anne Lemaire. GRAPHISME Alain Gouessant.
COORDINATION ICONOGRAPHIQUE Isabelle de Latour.
RESPONSABLE COMMUNICATION ET PRESSE Valérie Tolstoï. PRESSE David Ducreux.

L'ART URBAIN. DU GRAFFITTI AU STREET ART
ÉDITION Anne Lemaire.
ICONOGRAPHIE Anne Mensior.
MAQUETTE Hélène Arnaud.
LECTURE-CORRECTION Pierre Granet et Jocelyne Moussart.
PHOTOGRAVURE Station Graphique.

Stéphanie Lemoine est journaliste et auteur
aux Éditions Alternatives
de *In Situ, un panorama de l'art urbain de 1977 à nos jours* (2005)
et *Artivisme* (2010).

Tous droits de traduction
et d'adaptation réservés
pour tous pays
© Gallimard 2012

Dépôt légal : octobre 2012
Numéro d'édition : 238523
ISBN : 978-2-07-044582-0
Imprimé en France par IME

DERNIERS TITRES PARUS

467/ SCIENCES POUR TOUS?
468/ SARTRE
469/ LE BHOUTAN
470/ HISTOIRE DE LA LAÏCITÉ
471/ L'ART ROMAN
472/ LA TURQUIE
473/ LA PHOTOGRAPHIE
474/ LE GRAND SIÈCLE RUSSE
475/ EGON SCHIELE
476/ DADA
477/ LA MÉLANCOLIE
478/ AKHÉNATON
479/ LA SCIENCE ARABE
480/ L'ARCHÉOLOGIE
481/ SCHUMANN
482/ L'HOMME ET LE CLIMAT
483/ MITTERRAND
484/ CORNEILLE
485/ INGRES
486/ FEUILLADE
487/ LES DRAGONS
488/ CAMUS
489/ GODARD
490/ LES SOUS-MARINS
491/ LES ARTS DE L'ISLAM
492/ LA GUERRE D'ESPAGNE
493/ NÉRON
494/ YVES KLEIN
495/ LE DÉVELOPPEMENT DURABLE
496/ MAURICE DENIS
497/ MARIE CURIE
498/ QUMRÂN
499/ ANTONIN ARTAUD
500/ L'ART BRUT
501/ LES PYRAMIDES
502/ LE CENTRE POMPIDOU
503/ LA COUR DES COMPTES
504/ BUFFON
505/ L'ENSCI
506/ L'INDE CLASSIQUE
507/ LES INVALIDES
508/ LOUIS XIV
509/ LA GALERIE DES GLACES
510/ AMBROISE VOLLARD
511/ LA MODE
512/ FRIDA KAHLO
513/ GIACOMETTI
514/ ROMAIN GARY
515/ SACHA GUITRY
516/ LE SIÈCLE D'ISPAHAN
517/ MARILYN MONROE
518/ LES MOINES D'OCCIDENT
519/ LES PAPOUS
520/ LES MONSTRES
521/ L'ÉROTISME
522/ SIMONE DE BEAUVOIR
523/ PALMYRE
524/ LE MONDE DE LOURDES
525/ 1958, LA VE RÉPUBLIQUE
526/ LA BRETAGNE
527/ LA LUMIÈRE
528/ PÉKIN
529/ L'EUROPE DES UNIVERSITÉS
530/ HENRI CARTIER-BRESSON
531/ LE SOLDAT INCONNU
532/ LES PRÉSIDENTS AMÉRICAINS
533/ LE FUTURISME
534/ LA LITTÉRATURE DE JEUNESSE
535/ AIR FRANCE
536/ LES ARCHIVES NATIONALES
537/ LA LANGUE FRANÇAISE
538/ LE CŒUR
539/ LE MINISTÈRE DE LA CULTURE
540/ LE GRAND PALAIS
541/ LA CITÉ DE L'ARCHITECTURE
542/ LES NOIRS AMÉRICAINS
543/ CLAUDE LÉVI-STRAUSS
544/ BORIS VIAN
545/ LE COCHON
546/ GOSCINNY
547/ APOLLINAIRE
548/ LA VIE CULTURELLE DANS LA FRANCE OCCUPÉE
549/ FELLINI
550/ JACQUES HENRI LARTIGUE
551/ LA FIN DES COLONIES FRANÇAISES
552/ MAFIA, MAFIAS
553/ MONACO
554/ LE SOUFISME
555/ HOMÈRE
556/ LE CRIME
557/ LES ICÔNES RUSSES
558/ LE TAOÏSME
559/ APRÈS LA PHOTOGRAPHIE?
560/ ALFRED DE MUSSET
561/ LA NORMANDIE
562/ SAINT-MAUR-DES-FOSSÉS
563/ L'ARABIE
564/ TOLSTOÏ
565/ LA TÉLÉVISION
566/ LA TERREUR
567/ L'OPÉRA COMIQUE
568/ LA RÉSISTANCE
569/ GALLIMARD
570/ MAHLER
571/ BRASSENS
572/ LA BIBLIOTHÈQUE SAINTE-GENEVIÈVE
573/ LA SUISSE
574/ MUSÉE DU QUAI BRANLY
575/ LE TERRORISME
576/ LE JOUET
577/ FRA ANGELICO
578/ CASANOVA
579/ LE CHAMANISME
580/ LES PHARES
581/ ROBERT DOISNEAU
582/ PABLO CASALS
583/ L'ABBÉ PIERRE

Vandalisme pour les uns, expression digne de figurer dans les musées pour les autres, l'art urbain a toujours été marqué par l'ambivalence. Né dans les années soixante de part et d'autre de l'Atlantique, il hérite aussi bien de la publicité que des avant-gardes politiques. Porté par une poignée d'artistes conceptuels ou frondeurs en rupture avec l'institution et le marché, il s'affirme également comme la quête de reconnaissance des laissés-pour-compte. Irrévérencieux, sulfureux voire insurrectionnel, il n'évite pas toujours le mercantilisme ni les sirènes de la commande publique. Regardé comme un délit lorsqu'il se déploie dans la rue, il est célébré dans les galeries d'art et les musées… À travers un panorama richement illustré, Stéphanie Lemoine restitue la diversité d'une forme d'expression toujours controversée malgré une histoire de près de cinquante ans, où se mêlent graffitis, œuvres conceptuelles, happenings et (contre-) propagandes.

Sur les trains et dans les métros, graffitis de Futura, Fab 5 Freddy et Azyle, sur les murs de la ville, photos monumentales de JR, pochoirs de Blek le Rat et Miss.Tic, affiches d'Ernest Pignon-Ernest ou de Shepard Fairey, mosaïques de Space Invader… 100 documents.

www.decouvertes-gallimard.fr

A44582
ISBN : 978-2-07-044582-0

9 782070 445820

catégorie 4